UNIVERSITÉ DE STRASBOURG

ÉCOLE DOCTORALE DES HUMANITÉS

EA 3402
Approches contemporaines de la création et de la réflexion artistiques (ACCRA)

THÈSE présentée par :

Michel LASCAULT

soutenue le : **30 septembre 2017**

pour obtenir le grade de : **Docteur de l'université de Strasbourg**

Discipline/ Spécialité : Arts plastiques

ŒUVRE(S) DU PLURIEL

Vers une esthétique du dispersé

THÈSE dirigée par :
M. ROESZ Germain Professeur émérite, Université de Strasbourg

RAPPORTEURS :
M. ROBIC Jean-François Professeur émérite, Université de Picardie-Jules Verne
M. JEUNE François Professeur, Université Paris 8.

AUTRES MEMBRES DU JURY :
Mme TOUSSAINT Evelyne Professeur, Université de Toulouse-Jean Jaurès
M. PAYOT Daniel Professeur, Université de Strasbourg

A Denis Godefroy,

Remerciements

Je remercie vivement les personnes qui ont accompagné et soutenu ce travail de thèse, en premier lieu mon directeur de recherches, M. Germain Roesz, dont les conseils, le séminaire et l'énergie m'ont encouragé tout au long de ces cinq années. J'exprime aussi toute ma reconnaissance à MM. Jean-François Robic et François Jeune d'avoir accepté d'être rapporteurs de cette thèse, ainsi qu'à Mme Evelyne Toussaint et à M. Daniel Payot de participer au jury.

L'amitié de Florence Vatan, Ivan Ermakoff, Valérie Raby, Isabelle Chu, Martin Mégevand, Valérie Mouroux, Myrtille Hetzel, Marie Nimier, Gwendoline Desnoyers, Nancy Sulmont, Jean-François Assié, Marie-Cécile Aptel, Jean-Pierre Bourquin, Pierre-André Fourn, Valérie Niddam, Fabien Krzyzanowski, Sandra Boehringer, Laurie Laufer, Bernard-Gabriel Lafabrie, Sylvie Habault, Guy Faucon, Jérémie Lefebvre, Travis Bürki, Eric Duyckaerts, Chloé Mathiez, m'a réconforté et permis de traverser ces moments avec autant de quiétude qu'il était possible.

Ma gratitude va également à Manuela de Barros, Sabine Bouckaert, Haleh Zahedi, Stéphane Blanquet, Jessica Rispal, Delphine Horvilleur, Antoine Strobel-Dahan, Fabienne Flambard, Marie-José Mondzain, Marie-Domitille Porcheron, Jean-Jacques Paysan, Corinne Pencenat, pour leur sympathie et leur confiance. Je suis également gré à mes collègues et à l'administration du collège Anatole France (Les Pavillons-sous-Bois) de leur bienveillance pendant ces années. Enfin, je remercie particulièrement mon père Gilbert Lascault, son épouse Hélène Eristov et les membres de ma famille qui m'ont souvent réconforté dans les moments de doute inhérents à la recherche.

Table des matières

Remerciements 3
Table des matières 4
Liste des figures 7
Liste des annexes 11

Introduction 12

Première partie. Une approche sceptique 28
I. Les défaillances 30
A. Défaillances du savant, failles du savoir 30
B. Défaillances du langage 39
C. Défaillances dans l'esthétique 44
II. La négativité 51
A. Scepticisme et négativité 51
B. Mythes de la dispersion 54
C. L'unité perdue de l'être, l'unité fragile de l'œuvre 59
III. De l'art total à l'indisciplinarité 70
A. Des genres à l'art total 70
B. Critique de l'art total 74
C. L'indisciplinarité : figures libres de l'art pluriel 81

Deuxième partie. L'artiste n'étant pas supposé savoir 87
I. Un sujet à éclipses 89
A. L'égicide 89
B. Les autres en moi 94
C. Nouvelles identités 103

II. Négativité de l'existence 107
A. Indifférence, passivité et désastre 107
B. L'effacement de soi 110
C. Pauvreté et étrangeté 115
III. Amateurismes 122
A. Facettes de l'amateurisme 122
a. Evolution sémantique du mot *amateur* 122
b. L'œuvre sans savoir-faire 126
c. Maîtrise et domination 134
B. Les implicites d'une posture professionnelle 137
a. Spontanéisme et méritocratie 137
c. Professionnalisme : le modèle de la machine 148
C. Les ruses de l'amateur 151

Troisième partie. L'œuvre : dispersion et négativité 165
I. L'œuvre de la démultiplication 167
A. Simultanéités 167
a. La simultanéité convergente 167
b. La simultanéité divergente 169
B. Transpositions 173
a. Les cascades mimétiques d'un art à l'autre 173
b. La transposition négative 177
c. L'abscentre 181
II. L'œuvre de la dispersion 186
A. Espace et dispersion 186
a. Dispersion dans l'espace de l'œuvre. 186
b. Dispersion dans la présentation 192
B. Temps et dispersion 195
a. L'unité fragile de l'œuvre global 195
b. Inachèvement et incomplétude de l'œuvre particulière 198
c. Anachronie, contemporanéité et prophétie 203
C. L'œuvre et le travail 205
a. L'ambiguïté du mot travail 205
b. L'absence d'œuvre 208

III. L'œuvre de la négativité 212
A. Démystifications 213
a. La fétichisation 213
b. L'approche critique de l'œuvre et de l'art 218
B. Fantasmes et fantômes 222
a. L'œuvre et les fantômes 222
b. Les fantômes et la peur 225
C. Vers la négativité 228
a. L'ouverture de l'œuvre 229
b. La question de l'indifférence 235
c. La négativité insaisissable 241

Conclusion 245

Bibliographie 251
Annexes 270
Index 359
Résumé 365
Résumé en anglais 365

Liste des figures

Fig. 1. PICASSO Pablo, *Nature morte à la chaise cannée,* collage et huile, 1912, 27 x 35 cm, Musée Picasso, Paris (France).

Fig. 2. *Dada soulève tout,* feuillet in-4° imprimé recto verso en noir sur papier blanc (texte cosigné par Picabia, Soupault, Varèse, Duchamp, Breton, Éluard, Ernst, Man Ray, Tzara, etc.), Paris, 12 janvier 1921, bibliothèque Kandinsky, centre Pompidou, Paris (France).

Fig. 3. BRUEGEL L'ANCIEN Pieter, *le Peintre et l'Amateur* [Maler und Käufer], encre, vers 1565, 27,5 x 21,5 cm ; Graphische Sammlung, Palais Albertina (Vienne, Autriche).

Fig. 4. KANDINSKY Wassily, *Second croquis pour Impression III. Concert,* 1911, fusain sur papier, 10 x 14,8 cm, Musée National d'Art Moderne, Centre Pompidou, Paris (France).

Fig. 5. KANDINSKY Wassily, *Impression III. Concert,* huile sur toile, 1911, 100 x 77,5 cm, Musée Lenbachhaus (Munich, Allemagne).

Fig. 6. FILLIOU Robert, *Principe d'Équivalence : bien fait, mal fait, pas fait,* 1968, installation (bois, fer, laiton, laine et feutrine), 200 x 1000 cm, Musée national d'art moderne, Centre Pompidou, Paris (France).

Fig. 7. LIPPI Filippo, *la Vierge adorant l'Enfant Jésus,* vers 1465, Galerie des Offices (Florence, Italie).

Fig. 8. BROODTHAERS Marcel, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard,* 1969, impression offset sur papier, 32,5 x 25,1 x 0,3 cm, publié par la Galerie Wide White Space (Anvers, Belgique) et la Galerie Michael Werner (Cologne, Allemagne), Musée MACBA, Barcelone (Espagne).

Fig. 9. RAUSCHENBERG Robert, *Erased De Kooning Drawing (Dessin de De Kooning effacé),* 1953, traces d'encre sur papier, 64,1 × 55,2 × 1,3 cm, San Francisco Museum of Modern Art (Etats-Unis).

Fig. 10. FEYZDJOU Chohreh (1955-1996), *série E* (1989–1993), rouleaux de peintures sur toile, collection du Fnac (02-938), CAPC, Bordeaux (France).

Fig. 11. INGRES Jean Auguste Dominique, *le Bain turc,* huile sur toile, 108 x 110 cm, 1862, Musée du Louvre (Paris, France).

Fig. 12. DELACROIX Eugène, *la Mort de Sardanapale,* huile sur toile, 392 x 496 cm, 1827, Musée du Louvre (Paris, France).

Fig. 13. FISCHLI Peter, WEISS David, *Der Lauf der Dinge,* 1987, installation mixte et bobine de film, taille de l'installation variable, 2 armoires en verre, 145 x 145 x 57 cm.

Fig. 14. CAGE John, *4'33' for any instrument or combination of instruments* (« pour n'importe quel instrument ou combinaison d'instruments »), 1952, éditions Peters, New York (Etats-Unis).

Fig. 15. RAPHAEL, *le Portement de croix (Andata al Calvario, « la Montée au Calvaire »*, dit *Lo Spasimo*, huile sur bois transposée sur toile, 318 x 229 cm, 1515-1517 environ, Musée du Prado (Madrid, Espagne).

Fig. 16. MARTINI Pietro Antonio (1738-1797), *Exposition au Salon de 1787,* 1787, eau-forte, Paris, Bibliothèque nationale (France).

Fig. 17. FILLIOU Robert, *Autoportrait bien fait, mal fait, pas fait,* installation murale (photographie, toile, bois, crochets, crayon, encre, noir et blanc), 34 × 94,5 × 7 cm ,1973, Musée d'art moderne et contemporain, Saint-Etienne (France).

Fig. 18. *FILLIOU Robert, Œuvre sans valeur,* installation murale (bois, bois peint, papier, métal, sachet plastique, feutre), 41 x 145,5 x 6 cm, 1969, Musée d'art moderne et contemporain, Saint-Etienne (France).

Fig. 19. LASCAULT Michel, *U78,* huile sur papier toilé, 30 x 40 cm, 2015.

Fig. 20. LASCAULT Michel, *U104,* huile sur papier toilé, 30 x 40 cm, 2015.

Fig. 21. LASCAULT Michel, *U224,* huile sur papier toilé, 30 x 40 cm, 2016.

Fig. 22. LASCAULT Michel, *U256,* huile sur papier toilé, 30 x 40 cm, 2016.

Fig. 23. LASCAULT Michel, *Uchronie 331,* huile sur papier toilé, 30 x 40 cm, 2016.

Fig. 24. LASCAULT Michel, *Uchronie 398,* huile sur papier toilé, 30 x 40 cm, 2017.

Fig. 25. LASCAULT Michel, *Uchronie 441,* huile sur papier toilé, 30 x 40 cm, 2017.

Fig. 26. LASCAULT Michel, *Uchronie 464,* huile sur papier toilé, 30 x 40 cm, 2017.

Fig. 27. La chaîne de transposition libre : une performance de Michel Lascault (a) au Marché de la poésie en 2016 occasionne un premier texte (b), sur le vif, puis un déploiement fictionnel (c) par Gilbert Lascault. Ces textes sont utilisés par Michel Lascault et donnent lieu à une encre 14,8 x 21 cm (d), laquelle est déclinée en quatre lithographies par Nancy sur une pierre 45 x 32 cm. Ces travaux donneront lieu à un ouvrage lithographique, *les Sacrabrouillages,* aux éditions Le petit jaunais (2016).

Fig. 28. LASCAULT Michel, *Portrait de Thierry Brout,* huile sur toile, 100 x 100 cm, 1992.

Fig. 29. LASCAULT Michel, *Autoportrait,* huile sur toile, 116 x 80 cm, 1992.

Fig. 30. LASCAULT Michel, *Portraits tristes*, huile sur papier kraft, 68 x 53 cm chaque, 1992.

Fig. 31. LASCAULT Michel, *Golems*, encre sur papier, 33 x 23 cm chaque, 1992.

Fig. 32. LASCAULT Michel, portraits divers du *Jeu du portrait,* huile sur bois ou carton toilés, 20 x 30 cm ou 18 x 24 cm chaque, 2015-2017.

Fig. 33. LASCAULT Michel, *Francis Poulenc*, huile sur carton toilé, 18 x 24 cm, 2017.

Fig. 34. LASCAULT Michel, *Roman Opalka*, huile sur carton toilé, 18 x 24 cm, 2017.

Fig. 35. LASCAULT Michel, *Boris Vian*, huile sur carton toilé, 18 x 24 cm, 2017.

Fig. 36. GARCETTE Pierre, *Gaston Chaissac*, extrait de : GARCETTE Pierre, *Rébus d'art,* Paris, éditions de La Martinière, 2012.

Fig. 37. LASCAULT Michel, *Ephraïm*, crayon sur bristol, 14,8 x 21 cm, 2017.

Fig. 38. LASCAULT Michel, *Pierre Alechinsky*, gouache et crayon sur papier, 30 x 40 cm, 2016.

Fig. 40. LASCAULT Michel, *Jacky Essirard*, gouache et pastel sur papier, 24 x 30 cm, 2016.

Fig. 41. LASCAULT Michel, *l'Ange,* huile sur toile, 90 x 130 cm, 1989.

Fig. 42. LASCAULT Michel, *K'n* et *Gan,* huile sur toile, 132 x 90 et 70 cm chaque, 1989.

Fig. 43. LASCAULT Michel, *Massacre sur parapluie,* acrylique sur parapluie, 1991.

Fig. 44. LASCAULT Michel, *Journal en dessin,* acrylique sur papier, 30 x 40 cm, 2012.

Fig. 45. LASCAULT Michel, *la Violoncelliste,* huile sur bois toilé, 30 x 40 cm, 2016.

Fig. 46. LASCAULT Michel, *4'33,* huile sur bois toilé, 30 x 40 cm, 2017.

Fig. 47. LASCAULT Michel, *Insecte,* encre sur papier, 14,8 x 21 cm, 2016.

Fig. 48. LASCAULT Michel, *le Coiffeur,* encre et gouache sur carton, 30 x 40 cm, 2017.

Fig. 49. LASCAULT Michel, « *Une bonne parabole » (Wittgenstein),* encre sur papier, 14,8 x 21 cm, 2016.

Fig. 50. LASCAULT Michel, *« la Différence entre un bon et un mauvais architecte » (Wittgenstein),* encre sur papier, 14,8 x 21 cm, 2016.

Fig. 51. LASCAULT Michel, *Rav Laskow. La Paracha de la semaine vue par le petit bout de la lorgnette (thazria 5774),* extrait, encre, collage et gouache sur papier, 2014.

Fig. 52. LASCAULT Michel, *Rav Laskow. La Paracha de la semaine vue par le petit bout de la lorgnette. Le Grand Voyage dans le monde horizontal,* Behouqotai 5775 (extrait), encre sur papier, 2015.

Fig. 53. LASCAULT Michel, *Rav Laskow. La Paracha de la semaine vue par le petit bout de la lorgnette. Le Mystère de la clé,* Behouqotai 5776 (extrait), encre sur papier, couleurs et incrustation de motifs numériques, 2016.

Fig. 54. Michel Lascault en chanteur : a. Captation au Centre Jemmapes (Paris, 2010) ; b. Photo de Daniel Besikian ; c. Photo d'Aude Laporte (2007) ; d. Photo d'Antoine Poupel (1998) ; e. Photo de Petit Delor (2011) ; f. Captation de France 5, 2004.

Fig. 55. Le Bakounine andalou (Bubu Bricole et Michel Lascault, 2007-2013).

Fig. 56. *Peinrtition* : Passage de taches aléatoires à la partition. Une partition est tracée sur un grand rouleau. Avec différents projectiles, des taches apparaissent aléatoirement, qui sont réinterprétées sous forme de notes, de rythmes et d'accords.

Fig. 57. *Les Jeux du poète chapeauté* (2014-2015), sur des textes de Gilbert Lascault. Variations libres en lithographies, musique, chant, exposition et vidéo (cascade de transpositions).

Fig. 58. Photo de Daniel Besikian pour la couverture l'album *Haikus* (2012), avec le « quatuor Atlas ».

Fig. 59. *Emily Sichel,* transformation numérique par Magdelena Häggarde (2003).

Fig. 60. En femme de ménage, pour un film de Sylvie Habault (2012).

Fig. 61. En institutrice pour le clip de *l'Ecole, c'est bête,* de Valérie Niddam (2012).

Fig 62. Michel le cas social (2009-2014). Extensions et déplacements d'un personnage : BD, affiches, vidéos, figurations, collaborations, expos (Paris et Séoul, 2010).

Liste des annexes

Annexes 270

Annexe I. Abstractions 277
Annexe II. Portraits et picturalité 287
Annexe III. Scènes et figuration 295
Annexe IV. Encres et érotismes 298
Annexe V. Bande dessinée 306
Annexe VI. Les chansons 309
Annexe VII. Musique contemporaine 313
Annexe VIII. Romans 316
Annexe IX. Personnages 335
Annexe X. Un atelier d'amateurismes à l'université 340
Annexe XI. Résumé synthétique de la thèse 342

Introduction

Dans une conférence prononcée à l'Académie des arts de Berlin le 23 juillet 1966, intitulée *Die Kunst und die Kunste (l'Art et les Arts),* Theodor W. Adorno note une « tendance puissante », qui traverse les arts, à estomper les frontières qui les isolaient et les particularisaient. Il s'agit en particulier d'emprunts structurels, comme dans certaines écritures musicales dont les modèles se trouvent dans l'art « informel ou la construction du type Mondrian », ou lorsque des graphismes tiennent lieu de partitions (Luciano Berio, Sylvano Bussotti). Les arts sont à l'étroit dans leurs limites. « La peinture, note Adorno, ne veut plus désormais se contenter de la surface. »[1] Avec Calder, « la sculpture cesse d'être en repos ». Le concept particulier de *Verfransung der Kunsten* (« effrangement des arts »), que propose alors Adorno, repose sur le constat que les œuvres, notamment depuis le dadaïsme et l'introduction du collage, se renouvellent par l'ouverture à la pluralité et par un jeu avec les autres arts, tout en suivant leur dynamique propre : « Hostile à un idéal d'harmonie qui présuppose pour ainsi dire comme caution du sens des relations ordonnées à l'intérieur des genres, l'effrangement des arts voudrait échapper à l'empêtrement idéologique de l'art, qui l'atteint en tant qu'art, en tant que sphère autarcique de l'esprit, jusqu'au cœur de sa constitution. »[2] L'ouverture des arts ouvre aussi la pensée de l'art. Elle ne se limite pas à des emprunts aux autres arts, mais s'élargit à tout ce qui leur est extérieur. Dans ce contexte, la pluralité constitutive de l'œuvre et de l'art se rapporte à un champ expansif.

La conférence d'Adorno commence par cette analyse : « Dans l'évolution la plus récente, les frontières entre les genres artistiques fluent les unes dans les autres ou plus précisément : leurs lignes de démarcation s'effrangent. » « Effranger », note le *Trésor informatisé de la langue française*, c'est « effiler un tissu sur les bords de manière que les fils pendent en formant des franges », et, par métaphore, « se déchiqueter ». *Die Verfransung der Kunsten,* traduit par « effrangement des arts », pourrait aussi être rendu par « enchevêtrement », « emmêlement », comme l'évoque l'expression *die Verfransung der Haaren, «* l'emmêlement des cheveux ». Les bords et le tissu même des arts s'effilochent et s'emmêlent. Ainsi, la pluralité interne des œuvres contemporaines nous introduit au cœur de l'intraduisibilité : les mots, les langues ne proposent que des équivalences relatives, de même que les arts ne se traduisent pas l'un dans l'autre. Ce manque est aussi une abondance : chaque terme, chaque traduction, chaque transposition joue à la fois sur la proximité et sur l'écart.

---

[1] ADORNO Theodor W., *l'Art et les Arts,* traduit par Jean Lauxerois, Paris, Desclée de Brouwer, 2002, pp. 43-44.
[2] *Idem*, p.70.

Les mots choisis pour cette thèse, « œuvre(s) du pluriel » et « esthétique du dispersé », renvoient aux phénomènes de disharmonie, de désordre, de dérèglement relevés par Adorno pour caractériser ce champ fécond des arts emmêlés. Ils désignent une expérience distincte à la fois de l'art total et de la hiérarchie des arts. Ils ne se limitent pas aux œuvres ouvertes ou dissociées, mais s'étendent à la dispersion individuelle dans plusieurs arts. L'enchevêtrement des arts, l'ouverture et la dissociation des œuvres, la multiplication des pratiques libèrent des processus spécifiques. L'élaboration de l'œuvre ainsi élargie répond alors à des procédures particulières à chaque artiste et ne vaut parfois que pour lui seul. En tant que chemin de traverse, vagabond, exploratoire, en tant qu'horizon, l'œuvre plurielle et dispersée peut conduire, dans le cadre d'une esthétique négative, à « faire des choses dont nous ne savons pas ce qu'elles sont »[3] (Adorno). Elle ne s'inscrit pas en effet comme nouveau dogme de la création artistique, mais comme critique de l'œuvre unifiée et de la spécialisation. Elle porte la trace d'un déchirement, d'une confusion, et se ressource dans la négativité.

Théorie et pratique

Une thèse d'arts plastiques met en perspective une pratique artistique personnelle et des questionnements. Étymologiquement, la thèse cherche à « poser » quelque chose, à quoi s'opposent à la fois une pensée fuyante et la labilité d'une pratique dispersée. En ce sens, cette thèse a eu le caractère salutaire de stabiliser une pratique en constant mouvement, notamment lorsqu'il s'est agi de limiter mon objet pour rendre compte de mes pratiques actuelles. Cependant, il a paru préférable en général de ne pas mêler dans le texte l'analyse pratique personnelle et la recherche esthétique. La plupart des notations relatives à mes pratiques artistiques sont rejetées en annexe, et non intégrées dans le corps de l'argumentation, pour trois raisons principales.

D'abord, la référence à la pratique à l'intérieur des développements s'est révélée, à l'usage, difficile à cause de la pluralité des démarches que je poursuis concomitamment. Ce n'est pas comme si je pouvais expliciter une pratique par approfondissements progressifs : à chaque fois, je me trouve obligé de faire référence à une œuvre située dans une pratique particulière, parfois à plusieurs, et de les inscrire dans leur processus global. Ainsi, la notion de simultanéité divergente, je la travaille dans certains de mes romans (par la pluralité des voix et des registres), dans quelques-unes de mes compositions (par le collage vertical de sons, par la polyrythmie), dans quelques encres et peintures (par l'hétérogène), en photo et en vidéo (par la segmentation de la surface photographique en plusieurs images différentes)... Il convient à

[3] Adorno, cité par JIMENEZ Marc, *Adorno et la modernité. Vers une esthétique négative,* Paris, éditions Klincksieck, 1983, p. 340.

chaque fois de spécifier les œuvres concernées, de les inscrire un tant soit peu dans leur contexte d'élaboration, de mesurer ce qui se produit. Cela alourdit l'exposé sans toujours faire justice à une démarche complexe, plurielle, hésitante.

Ensuite, le travail théorique s'est déroulé en interaction avec le travail plastique. Ainsi, concentré, au début de la thèse, sur l'opposition entre unité et pluralité, je me suis intéressé à la notion de collage. J'ai alors poussé une partie de mon travail vers le collage, que ce soit dans l'écriture, la composition ou la représentation plastique. Il en fut de même pour le hasard, sur lequel j'ai travaillé à propos de Cage et Boulez : j'en ai expérimenté les effets dans des compositions aléatoires avec des dés et dans d'autres compositions réalisées à partir de jets d'encre sur des partitions (figure 56), ou dans des romans enrichis arbitrairement de descriptions de cartons d'exposition. Ces expériences n'ont pas toujours donné les résultats escomptés. L'aléatoire pur donne des résultats stéréotypés. Le collage ne fait pas assez appel, par définition, à l'expression immédiate. Ainsi, ces notions de collage et d'aléatoire restent dans le répertoire de ce que produit la pluralité dans l'œuvre, mais pour l'instant au second plan, mes recherches évoluant vers une esthétique du dispersé et du négatif. Il était donc difficile de rendre compte de la dynamique ou de l'inertie dans l'expérimentation.

Enfin, cette thèse a pris une dimension exploratoire sur la pluralité, la dispersion et la négativité qui, dans la logique propre des lectures et du travail artistique, dépasse ce que je suis actuellement à même de faire dans les limites de mes capacités productives, aussi bien intellectuelles qu'artistiques. Il m'a paru plus important d'aller autant que possible dans ce que la théorie induisait plutôt que d'analyser et de me situer par rapport à mes intuitions et mes déductions. Ainsi, la pauvreté, l'incomplétude, la transposition négative, la dispersion dans l'espace, les jeux du silence relèvent d'une tendance, d'une direction, plutôt que d'une pratique affirmée. Au fond, cette dispersion étant plutôt un état de fait dans ma pratique, il ne s'agissait pas d'en donner une perspective glorieuse ou douloureuse, mais d'essayer, par une archéologie possible de son apparition, d'en souligner la spécificité et de l'inscrire dans une cohérence et une rationalité.

Le cas personnel

Cette thèse est en effet née d'une interrogation sur un aspect de ma pratique artistique : pourquoi travailler plusieurs arts et poursuivre simultanément une quinzaine de démarches[4] ?

[4] La plupart des démarches en cours sont développées dans les annexes. Arts plastiques : peinture à l'huile (running-crabouillages, huiles symbolistes, jeu du portrait) ; encres (bande dessinée de *Rav Laskow,* érotismes philosophiques) ; collages ; vidéos (clips, vidéos-poèmes, courts métrages). Musique : composition de chansons, composition orchestrale, scène. Ecriture : romans, théorie.

Pourquoi courir plusieurs lièvres à la fois, « en retard, toujours en retard », comme le lapin blanc du conte de Lewis Carroll ? Un travail progresse quand un autre stagne, dans une sensation globale de décèlement, « dans la précipitation de l'illusoire découverte » que condamne Opalka. La notion de « monde » a longtemps semblé correspondre à ce que je faisais, à cause d'une sentimentalité poétique et d'un humour qui traversaient mes chansons, mes écrits, mes peintures. Or la diversité de mes activités artistiques s'est accentuée et complexifiée, libérant d'autres expressions : brutalité, profondeurs indéterminées, symbolismes personnels. La dissemblance caractérise mes démarches, comme si les pistes suivies étaient éloignées les unes des autres. Chacune est singulière et bifurque au gré des inspirations et de sa dialectique propre. Les tentatives de réunion n'ont pas paru plus intéressantes que les travaux distincts. Les journées se déroulent en lignes d'erre[5] entre les instruments de musique, les crayons, l'encre, la peinture, les appareils. Ce qui s'impose, peu à peu, comme trait commun, c'est l'émergence de l'inconnu, de l'Eros, du bruit, de la mort, et l'attrait lointain du vide.

Plus les années passent, plus je me diversifie, allant de l'écriture à la musique et aux arts visuels, multipliant les approches, approfondissant parfois, dérivant souvent, conforté dans mes indisciplines par une relative marginalité sociale, et ce nonobstant des reconnaissances occasionnelles[6]. Il y a derrière cette dispersion, ce travail en pure perte, derrière ces conduites d'échec, une attention à ce qui se renouvelle, une patience, une crainte des intrusions extérieures, une incapacité à m'adapter, une pagaille psychologique. Quand je veux « bien faire », m'inscrire dans une dynamique artistique commune, dans un lien à la modernité, je tombe souvent à côté. La plupart de mes œuvres s'agencent selon leur logique propre et ne rencontrent que par hasard le goût général. Dans la division du travail artistique, je ne fais preuve ni de réalisme, ni d'efficacité, ni de désir. Je me retrouve confronté aux illusions sociales de l'art : survalorisation de l'œuvre, images a priori de l'artiste, règne du jugement. La déspécialisation prônée par Cobra ou Dubuffet au regard de l'histoire globale et réelle des

---

[5] Les lignes d'erre sont une cartographie artisanale, conceptualisée par Fernand Deligny, et consistant à retranscrire sur papier calque, sans visée précise, les trajets des autistes. « Il se trouve par ailleurs, commente Denis Vasse, que les cartes superposées, comparées permettent de découvrir tout autre chose – comme le travail du rêve permet, en condensant des traces de retrouver les repères insoupçonnés qui structurent l'inconscient. Il le permet si l'analyste reste attentif à ce travail, demeure en marge du sens et se maintient longuement dans les connexions sans fin du "non-sens". » Voir :VASSE Denis, *l'Ombilic et la Voix. Deux enfants en analyse,* Paris, éditions du Seuil, 1974, p. 44, cité in : DELIGNY Fernand, *Œuvres,* Paris, éditions l'Arachnéen, 2007, p. 848.

[6] Notamment en composant des musiques pour des théâtres nationaux (2004-2006), pour France Culture, en me produisant au théâtre du Rond-Point (2002, Paris), en jouant dans des films à sortie nationale, en exposant dans une galerie coréenne (A.G. Gallery, 2010), en collaborant avec des revues (*Tenoua', le Bateau, la Tranchée Racine)* et avec des maisons d'éditions de livres d'art (les Lieux Dits, l'Imprimerie d'Alsace-Lozère, les Crocs électriques, United Dead Artists, le Petit Jaunais…).

arts a déplacé la question de la reconnaissance culturelle sur un terrain critique. Ce manque d'enthousiasme pour la socialisation de l'art apparaît d'ailleurs comme une position réaliste de retrait, puisque l'activité artistique, en général, aide par elle-même à vivre et à réfléchir.

Le refus de la spécialisation n'exclut pas le respect des spécialistes, qui restent des repères dans le maquis intellectuel et artistique. Il s'est imposé a posteriori, comme constat d'une impossibilité personnelle et comme conséquence de l'organisation sociale. Diversifiés, mes intérêts ne se limitent pas aux arts, ils débordent sur les langues, les religions, la philosophie, la psychologie, la sociologie, l'ethnologie, les sciences... Du fait de la difficulté à mener de front un travail alimentaire, mes recherches et une démarche artistique, mon principal besoin est de préserver le désir de créer. La dispersion dans plusieurs activités favorise ce dessein, non seulement parce qu'elle interroge plusieurs sphères séparées (le son, l'image, le mot), mais aussi parce qu'une avancée, une trouvaille dans un domaine compense une butée dans un autre. A l'inverse, toute spécialisation dans un domaine ou dans un style non seulement achoppe sur des phases aporétiques, mais d'autre part limite abusivement la part symbolique, simulant une identité là où il n'y a peut-être qu'un stationnement hasardeux.

Cette thèse constitue peut-être une description de l'environnement idéologique et artistique qui accompagne ce type d'attitude. Un certain nombre de concepts auxquels on est attaché viennent du climat idéologique dans lequel on a baigné dans l'enfance, et en particulier de cette manière singulière qu'ont les enfants de s'emparer des pensées qui circulent autour d'eux à travers les écrits, les images, les paroles, ce monde symbolique dont le jeune âge est avide. Certaines idées, acquises dans les années soixante-huit à l'intérieur d'un milieu engagé à l'extrême-gauche, demeurent, comme le refus de la compétition, la critique de la valeur, la résistance aux idéologies dominantes. En 1967, à quatre ans, j'avais inventé le mot « poïrethèque », mélange de « poésie », de « poïésis » (peut-être du *poï poï* dogon dont parle Filliou[7]), de « bibliothèque ». Ce concept fut utilisé par un artiste néo-surréaliste, Pierre Garcette (1940-2003), qui acheta trois cravates blanches et trois chemises jaune et rouge pour habiller le jeune comédien Guy Faucon et un autre compère : c'était le groupe Poïrethèque. Le trio de Garcette fit notamment une apparition « poïrethèque » au vernissage d'une exposition dont l'artiste avait fait la scénographie à la librairie *l'Armitière* de Rouen autour du livre de Noël Arnaud, *les Vies parallèles de Boris Vian,* publié en 1966 : des trompettes pendaient dans l'air, les livres étaient pesés sur des balances et vendus au poids, l'alcool coulait à flots,

[7] Le dogon *poï poï* est une interjection sans signification précise qui rythme la conversation, à l'instar du « mmh » ou du « hum » français.

y compris sur les nouveautés[8]. Le mot « poïrethèque » servait aussi dans les conversations de « joker », d'interjection polysémique rappelant le niveau de poésie et d'absurde auquel la réalité doit aussi se placer. Cette anecdote condense un certain nombre de territoires auxquels je reste fidèle : l'invention, l'utopie, le jeu, la position théorique, le non-sens, l'enfantin, la provocation et, à travers l'exemple de Boris Vian, la pluralité des expérimentations artistiques « parallèles ».

Né en 1963, j'ai aussi baigné dans les débats libertaires, dogmatiques et spontanéistes de 1968. La décennie 1965-1975 est liée à l'idée de révolution. Elle est marquée « par un intense mouvement critique coïncidant avec une crise du capitalisme » et par une série d'expériences politiques et sociales révolutionnaires. Dans un second temps, pendant les années 1975-1990, s'est opérée « une mise au pas de la critique, allant de pair avec une transformation et une relance du capitalisme »[9], transformation que j'ai toujours combattue, étant resté dans les idéaux de mon enfance, ce qui m'a placé dès l'adolescence en marge du système. Ayant pris le parti de l'originalité et de l'imagination contre le pragmatisme et la compétition, je n'ai eu de cesse de chercher dans les méthodes créatives que j'élaborais une source vive, parfois en vain. La pluralité des arts est devenue, outre sa dimension culturelle, un moyen d'éviter les impasses de la spécialisation, de surmonter les insatisfactions sociales et artistiques, de rendre possible par elle-même un positionnement singulier. Ainsi l'art s'inscrit comme résistance et vitalité, de même que la dispersion et l'amateurisme se posent contre l'ordre et la spécialisation.

Depuis quelques années, je menais donc de front plusieurs chantiers : dessin, peinture, vidéo, écriture de roman, composition musicale, scène. Il était temps d'y ajouter l'écriture théorique et de poser, autant que faire se peut, la question du pluriel et de la dispersion. Il s'est agi de trouver des complices et des contradicteurs dans l'histoire des arts et des idées, de préciser la spécificité de ma position, d'aborder la question du pluriel. Il s'agissait aussi de déconstruire en partie le discours dominant de la spécialisation, propre non seulement à l'idéologie, mais également prégnant dans le contexte de ma formation picturale, où l'approche structurale disciplinaire était pensée à l'intérieur d'une division du travail artistique.

---

[8] Ces détails ont été recueillis lors de conversations avec Guy Faucon et Catherine Lootvoet, qui était alors libraire à *l'Armitière* (Rouen).

[9] BOLTANSKI Luc, CHIAPELLO Eve, *le Nouvel Esprit du capitalisme*, Paris, éditions Gallimard, 2011 [1999], p. 927.

Questions de vocabulaire

Le titre choisi pour la thèse, *Œuvre(s) du pluriel,* se rapporte à ce qu'œuvre le pluriel, par opposition à ce qu'une pensée de l'un, de l'unification, de la spécialisation, peut apporter ou soustraire. Le sous-titre, *Vers une esthétique du dispersé,* ouvre sur une promesse : en poussant le choix de la pluralité jusqu'à la dispersion, une esthétique, relevant de la sensibilité, de la pratique et de la pensée, pourrait se dessiner, qui aurait affaire avec la complexité, mais aussi avec la négativité, la perte, la dissémination infinie. La dispersion n'est pas nécessairement subie ni synonyme seulement d'exil. Elle a une dimension de conquête, d'exploration. L'exil, lié à l'insuffisance, au ratage essentiel, au deuil de la centralité, se combine avec l'exploration de ce que l'écriture, les arts plastiques et la musique ouvrent comme territoires intimes. Il correspond, pour reprendre des mots de Michaux, à « l'aventure d'être en vie »[10], en dehors de la division du travail, des compétitions et des spécialisations.

L'adjectif contre la substance

Le titre et le sous-titre de cette thèse comportent deux adjectifs substantivés, accolés à deux noms : « œuvre(s) du pluriel : vers une esthétique du dispersé ». Pourquoi « pluriel » plutôt que « pluralité » et « dispersé » plutôt que « dispersion » ? Il est difficile de mesurer, au moment du dépôt du titre, la portée des mots choisis. Mais ils imposent à la recherche leur direction propre, ils ont une importance heuristique. L'adjectif a l'avantage d'être une qualité, pas une essence. Même substantivé, il se rapporte moins à un être qu'il ne désigne un apparaître, une manière d'être d'un substantif absent. Il manque de substance. « Dispersé » est plus flou que « dispersion », « pluriel » moins conceptuel que « pluralité ». Cette adjectivation du concept implique, dans les limites de la précision universitaire, un flottement dans les notions. Ainsi, même si la « dispersion » sera plus souvent évoquée que le « dispersé », il s'agit bien de travailler sur des notions fuyantes, qui colorent et évoquent ce qu'elles désignent plutôt qu'elles ne les représentent.

L'un et le multiple

La question de l'un et du multiple, qui a préoccupé les philosophes depuis les présocratiques jusqu'au Moyen Age, se lie à des problématiques métaphysiques qui, sans avoir perdu leur intérêt, semblent moins concerner une recherche marquée d'abord par l'univers scientifique. « L'Unité, souligne Spinoza, ne se distingue en rien de la chose et n'ajoute rien à l'être, mais

[10] « Peindre, composer, écrire : me parcourir. Là est l'aventure d'être en vie. » Henri Michaux, cité par Jean-Michel Maulpoix, in : *Henri Michaux. Peindre, composer, écrire,* catalogue réalisé sous la direction de Jean-Michel Maulpoix et Florence de Lussy, Paris, coédition Bibliothèque nationale de France / Gallimard, 1999, p. 13.

est seulement un mode de pensée qui nous permet de séparer une chose des autres qui lui sont semblables ou s'accordent avec elles de quelque manière. »[11] La pluralité n'est pas une notion plus importante : « A l'unité, continue le philosophe, l'on oppose la pluralité qui n'ajoute sûrement rien aux choses et n'est rien d'autre qu'un mode de pensée. » Ce type de distinction est souvent inapproprié, « mais, poursuit-il, la chose n'a pas tant d'importance, elle n'a même aucune importance pour ceux qui s'intéressent aux choses et non aux mots »[12]. L'unité et la pluralité sont des qualités de la substance qui varient selon le mode d'observation. Ainsi, l'œuvre de Duchamp ou l'œuvre de Opalka peuvent être analysées sous le registre de l'unité ou celle de la pluralité, en dépit des apparences simplificatrices, et selon le point de vue adopté. Certains artistes essaient de réduire la pluralité d'aspect dans leur travail, et d'autres non, mais l'écart des différences se modifie selon l'éloignement. La pluralité manque d'unité, et l'unité de pluralité : ce qui persiste, c'est le manque, l'impossibilité que l'œuvre coïncide totalement avec l'une ou l'autre des notions.

Pluriel versus multiple

L'adjectif « pluriel », qui « introduit l'idée d'une diversité cohérente au sein d'un tout », se distingue dans la langue française de « multiple », qui « introduit l'idée d'une dispersion au sein d'un tout », d'une division en plusieurs unités[13]. Dans l'univers sémantique de « pluriel », l'idée d'ensemble, de cohésion, de diversité, d'hétérogénéité, se conjugue avec « une composante fortement qualitative et positive ». « Cela signifie, précise Maria Jarrega, que l'adjectif *pluriel*, à l'opposé de ce que l'on croit habituellement, n'a pas tendance à discréditer le N [nom], en le fragmentant simplement en plusieurs parties, mais à l'enrichir de ses différences. »[14] La pluralité associée au nom prend, dans l'adjectif « multiple », une connotation négative de dispersion et de fragmentation, tandis qu'elle prend avec l'adjectif « pluriel » une connotation positive de communauté harmonieuse de ses différences. Nous aurions donc pu choisir l'adjectif « multiple », qui ramène à la dispersion, si ce mot n'avait pris dans les arts plastiques une signification spécifique. « Pluriel » s'est donc imposé : il induit que la dispersion n'est pas tout à fait une démarche consciente et volontaire, mais plutôt un effet possible de la pluralité. Une poïétique de la pluralité conduit à une esthétique de la dispersion. C'est un pluriel dispersé, qui se rapporte à une unité indéfinie du fragmenté et de

---

[11] SPINOZA Baruch de, *Pensées métaphysiques* [1663], in : SPINOZA Baruch de, *Œuvres complètes,* Paris, éditions Gallimard, bibliothèque de la Pléiade, 2002 [1954], p. 260.
[12] *Ibidem*.
[13] Voir : JARREGA Maria, « Etude de quatre adjectifs atypiques : pluriel, multiple, singulier et unique. » In : *Langue française*, n° 136, 2002, pp. 73-88.
[14] *Idem*, p. 77.

l'éparpillé. Ainsi, l'idée de pluriel mise sur la coexistence pacifique de la diversité au sein d'un ensemble. Elle ne réduit pas, souligne Jarrega, la différence au même : « La problématique de l'"autre" est première dans l'adjectif pluriel, car l'accent est mis sur le caractère hétérogène du N[nom]. » Ainsi, l'œuvre plurielle inclut des démarches différentes, sans en nier mais sans en exagérer les contradictions. L'adjectif « pluriel » induit des relations dialectiques entre l'hétérogène, le dispersé, d'une part, et l'idée d'ensemble, d'unité, de cohésion, de spécifique, d'autre part. L'hétérogénéité induite par la présence d'un collage de toile cirée dans la *Nature morte à la chaise cannée* (Picasso, 1912) ne nuit qu'en partie à l'unité du tableau (figure 1). Le format ovale est isolé par un cadre en corde réelle. L'impression chaotique provient des lignes qui dessinent des axes et des cadres sans définir une représentation homogène de l'espace, ainsi que des dégradés qui organisent des jeux de lumière peu cohérents. Le sentiment d'unité ou de pluralité dans l'œuvre, relatif au contexte de la réception, reste subjectif, mais l'œuvre s'inscrit dans la problématique du chaos du cubisme des années 1910-1911 : l'indétermination référentielle du cubisme analytique crée-t-elle de l'unité ou du chaos ? La multiplication des indices d'hétérogénéité ne finit-elle pas par créer un tissu homogène ? L'unification dans la perception apparaît souvent comme une régression devant la difficulté d'appréhender le pluriel.

L'unité infantile

Le développement de l'enfant part de l'indifférencié jusqu'à effectuer un certain nombre de séparations et de distinctions. C'est notamment vrai dans l'acquisition linguistique du pluriel, qui s'observe à partir d'un an et demi et s'opère dans ses grandes lignes en six mois seulement. Par tâtonnements, par expérimentations, l'enfant commence par sortir d'une expression indifférenciée, purement nominale : « ro », pour « numéro », par exemple. Puis il acquiert l'article défini singulier : « ouve(rt) la po(r)te ». La première expression du pluriel, à un an et demi, paraît être l'élément « a » : « a ga(r)çon(s ?) » et, un peu plus tard, l'élément « es », élision des articles pluriel : « (d)es jouets » ; « promener (d)ans (l)es bois ».[15] Avant de s'approprier, en moins de six mois, les marques du pluriel sous des formes diverses, « les, toutes les, des, aux, mes, ses », l'enfant passe par un usage du numéral cardinal deux. Comme le souligne Oderic Delefosse, « pour concevoir la pluralité, il semble que l'enfant doive

[15] Les observations de ce paragraphe sont extraites de : ODERIC DELEFOSSE J.-M., « Contribution à l'étude de la genèse de la catégorie de pluriel. Observation du langage d'un enfant entre un an et demi et deux ans », in : *Faits de langues* n°2, septembre 1993, pp. 41-50.

distinguer d'abord l'un du tout, l'un de l'autre (l'un étant peut-être lui-même), puis la dualité (*tous les deux*). Du n+1 pour parvenir au n+x, il y aurait 1+1. »[16]

Par extension, l'acte de voir étant l'expérience du bouleversement de la réalité, la vision oscille constamment entre l'unité fuyante du perçu et la polarisation sur les unités constituantes. Entre ce qui est à voir et ce que l'on voit, il y a des réajustements constants, allant de la démission du regard à l'extase de la vision, en passant par les détails, les symétries, les jeux de la forme et du fond... Cette activité de la perception est un travail perpétuel et intense, mêlant des savoirs culturels et sensitifs, et rejaillissant sur le langage. C'est aussi le langage qui détermine l'approche visuelle. Cette complexité apparaît notamment à travers l'émergence linguistique du pluriel chez l'enfant. Comme le conclut Oderic Delefosse, « l'enfant doit dépasser une vision totalisante du monde exprimée dans son langage »[17]. De la même façon les visions unificatrices du réel et de l'œuvre peuvent être dépassées pour progresser dans l'appréhension sensible. Peut-être la priorité dans le rapport à l'œuvre pourrait-elle être donné aux parties plutôt qu'au tout.

Pluriel versus collectif : l'individuation des processus créatifs

L'artiste n'a plus, s'il l'a jamais été, à se soumettre à une esthétique donnée, mais à trouver une forme propre dans l'étendue des possibles. A l'intérieur d'un univers culturel proliférant, organisé et cannibale, il essaie de creuser un espace singulier. Ainsi s'oppose le pluriel au collectif, la pluralité éparpillée des artistes se représentant comme une addition de singularités et non comme le départ d'une communauté nouvelle. Selon Pierre Boulez, cette individuation des processus créatifs aboutit à une dispersion des langues, chacun parlant son propre idiome : « […] l'évolution de notre musique occidentale peut, de plus en plus, se résumer à un conflit entre langage et individu, entre moyens collectifs de communiquer et moyens individuels de se décrire, entre *exprimer* et *s'exprimer*. Cela s'est reflété, au début du siècle, par l'abolition d'un code général – la tonalité […]. Qui songerait encore aujourd'hui à œuvrer en faveur d'un langage collectif ? Schoenberg et l'école viennoise ont été probablement les derniers à s'enchanter de cette utopie. »[18] Chacun crée un univers particulier sans imposer sa grammaire à autrui. Le langage n'est plus assimilé à une propriété objective de la pensée, mais il est une surface où s'agrègent les idéologies, les impensés et les impensables. Par ricochet, à l'intérieur d'une œuvre individuelle, peuvent coexister des îlots de recherches différentes qui ne s'agrègent pas dans une problématique commune.

---

[16] *Idem*, p. 46.
[17] *Idem*, p. 49.
[18] BOULEZ Pierre, *Leçons de musique,* Paris, éditions Christian Bourgeois, 2005, p. 114.

Le « uns » médiéval : unes œuvres ?

Catherine Schnedecker, dans un article consacré à la forme pronominale « les uns », rappelle qu'en ancien français l'article indéfini « uns/unes » précédait un substantif pluriel pour donner une nuance d'unité à un ensemble : « unes lunettes » pour « une paire de lunettes », « unes montaingnes » pour « une chaîne de montagnes », « unes cartes » pour « un paquet de cartes », etc. Elle l'appelle, après d'autres linguistes, « pluriel interne ». Citant B. Woledge (1956), elle rappelle qu'il s'agit là de : *« a compact and expressive way to combining singular and plural »,* un moyen compact et expressif de combiner singulier et pluriel. Cette forme aurait « brusquement disparu »[19] au XVI[e] siècle, pour trois raisons : l'abstraction progressive de la langue, des glissements phonétiques et sémantiques, et sa complexité logique. Ce pluriel interne, qui marque une pensée nuancée de la pluralité, pourrait convenir à un certain nombre d'œuvres et d'installations qui constituent un ensemble disparate, par opposition à d'autres œuvres cultivant le sens de l'unité.

Paradoxes de la dispersion

Une forme de négativité est attachée au mot « dispersion ». Le préfixe « di » y est une contraction du grec *dia.* Ce mot, en tant qu'adverbe, évoque la séparation, la division, la déchirure, la dispersion[20]. Le grec *diaspeirein,* « distribuer, disperser, disséminer », a aussi parfois la connotation négative de « répandre avec profusion, gaspiller »[21]. Le *dia* est d'ailleurs encore présent dans le français « diaspora ». La déconstruction de la connotation péjorative de ce mot est notamment liée au réexamen des problématiques de migrations volontaires ou forcées et d'installations transnationales. Pour en rester au vocabulaire, le mot hébreu de la dispersion, *galout* ou *gola,* n'était pas systématiquement traduit par « diaspora » dans la *Bible* grecque des Septante (autour de –270 avant Jésus-Christ), mais par « déportation », « captivité de guerre », « émigration », « résidence à l'étranger »[22]. Cette polysémie vient appuyer une critique du « centrotropisme » qui assigne à l'exil une dimension de souffrance et d'oppression. Une dialectique de la dispersion s'opère dans la constitution de nations « extraterritoriales » et de nations « supra-étatiques », les premières définissant le rapport des migrants à leur nation d'origine, les secondes reconnaissant dans l'extra-territorialité leurs ressortissants à l'étranger. Décentrement, déterritorialisation et

---

[19] SCHNEDECKER Catherine, « Les uns : une pluralité singulière », in : *Langages*, Paris, Armand Colin (Larousse jusqu'en 2003), 2003, p. 90.
[20] Source : BAILLY Anatole, *Dictionnaire grec-français*, Paris, éditions Hachette, 1935, p. 461.
[21] *Idem*, p. 490.
[22] CAPLAN Caroline , « Stéphane Dufoix, *La dispersion. Une histoire des usages du mot diaspora* », *Revue européenne des migrations internationales* [en ligne], vol. 28, n°3, 2012, p. 2. http://remi.revues.org/6113

transnationalismes sont des formes concrètes de diasporas contemporaines. L'organisation technologique en réseaux complexifie encore les rapports d'appartenances, de territoires et diminue la centralisation au profit de connexités multiples. Par un paradoxe, c'est le sédentaire qui se retrouve en exil dans la nouvelle configuration de l'espace, parce qu'il échappe parfois à la diversité des connexions possibles et à l'organisation multipolaire de l'espace. Le dispersé est un des espaces de la modernité.

Comment écrire cette thèse

L'absence de transparence du langage, la critique des limites arbitraires, le désir de renouveler les pratiques et les pensées poussent à chercher de nouvelles méthodes. Celles-ci, à l'encontre du discours cartésien, n'ont pas toujours le bon sens comme guide : elles se développent au gré d'une subjectivité et d'une logique fragiles ; gouvernées par un malin génie, elles débouchent parfois sur le faux et l'aporétique. Ainsi, beaucoup d'incertitudes demeurent : épistémologiques, psychologiques, artistiques. Certaines idées contradictoires subsistent. Un raisonnement chasse l'autre. Des pensées opposées se succèdent avec autant de force. Des fulgurances paraissent obscures en deuxième lecture. Cette versatilité semble partagée : l'histoire de l'art, de la science ou de la pensée est en grande partie structurée par des revirements et des négations qui nous conduisent à modérer les dogmatismes, même chez les plus érudits. Il ne suffirait pas d'avoir l'esprit ferme pour échapper à l'hésitation et il semble loin, le temps des grandes dialectiques qui donnaient du sens à l'Histoire.

Avec Althusser, Lacan, Derrida, Foucault, avec Filliou, et avant eux avec Freud, Marx, Tzara, Satie, la position du savoir est interrogée comme position de pouvoir. La critique du capitalisme, le dadaïsme, la déconstruction des idéologies ou les topiques du psychisme installent une ère du soupçon et placent la pensée en retrait du savoir. Le scepticisme se renforce par le doute porté d'emblée sur toute affirmation, par les déceptions qui suivent les enthousiasmes, et par l'impossibilité ponctuelle de stabiliser des questions que chaque lecture et chaque œuvre réélaborent. L'écriture a pour défaut d'inscrire les errements, mais c'est aussi le propre de la théorie, inhérente au langage, que d'inscrire son erreur personnelle dans la lignée incohérente de l'histoire des autres erreurs. Aussi s'agit-il ici de ne rien affirmer en dehors de réflexions sincères, fugaces et trompeuses, et de traduire l'incompréhension où laisse leur provisoire résolution. Pour reprendre Montaigne, « si philosopher c'est douter,

comme ils [les sceptiques] disent, à plus forte raison niaiser et fantastiquer, comme je fais, doit être douter »[23].

Mais, par un balancement, la plupart de ces développements incertains sont appuyés et fondés par des citations que je me garde en général de discuter. C'est que, tout en me défendant de rien trancher, mes lectures me ramènent parfois, non à la raison, mais à moi-même. Douter n'empêche pas d'être attaché à certaines ignorances plus proches que d'autres. La pensée d'autrui rencontre parfois la nôtre, et la dépasse. Comme le note Ludwig Wittgenstein, « là où je dois véritablement aller, là il faut déjà qu'à proprement parler je sois »[24]. Les lectures sont l'occasion de trouvailles, d'une cristallisation de la pensée, dans une sensation de « concrétion », dirait Adorno, pour parler du sentiment de réel augmenté qui accompagne la pensée critique.

La pratique de la citation ne vise donc pas à convaincre par un effet d'autorité, mais plutôt à esquisser une famille de pensée ou à donner un envol à la réflexion. Elle est aussi une appropriation qui renouvelle l'écriture de l'idée. Les auteurs sont eux-mêmes dans un rapport inquiet par rapport à leur propre texte, qui comporte souvent une voix plurielle, comme le souligne Maurice Blanchot à propos de Marx : « La parole communiste est à la fois tacite et violente, directe, indirecte, totale et fragmentaire, longue et *presque* instantanée. Marx ne vit pas commodément avec cette *pluralité de langages* qui toujours se heurtent et se disjoignent en lui. »[25] Les textes de Marx, objets au vingtième siècle d'enjeux politiques, sont au cœur d'une réflexion sur la complexité de ce qui s'écrit et de ce qui se lit, au point que Patrice Loraux peut affirmer qu'un énoncé n'est pas identique à lui même : « La réaffirmation littérale de la lettre – parfois le seul fait de la recopier in extenso – peut […] lui conférer valeur de formulation. Il en ressort qu'elle est une procédure plus complexe que prévu, puisqu'elle mettrait en question ce qui fait l'identité d'un énoncé avec lui-même : tantôt c'est en le retouchant qu'il reste le même, tantôt c'est en recopiant sa stricte littéralité. »[26] Le texte est rejoué à chaque instant. Ce rapport au texte comme sable mouvant de l'élaboration sémantique, comme dispersion du sens dans l'ambiguïté et la contradiction permanente, et non comme réservoir d'un savoir fixe et fermé, se retrouve dans l'idée d'exégèse libre, de

---

[23] MONTAIGNE Michel de, *les Essais, II, III,* cité dans : CONCHE Marcel, *Montaigne et la philosophie,* Paris, éditions de Mégare, 1992, p. 33.

[24] WITTGENSTEIN Ludwig, *Remarques mêlées,* traduit de l'allemand par Gérard Granel, présenté par Jean-Pierre Cometti, Paris, éditions GF Flammarion, 2002, p. 59.

[25] Cité in : DERRIDA Jacques, *Spectres de Marx,* Paris, éditions Galilée, 2006 [1993], p. 66.

[26] LORAUX Patrice, *les Sous-Main de Marx,* Paris, éditions Hachette, 1986, p. 36.

commentaire ouvert et infini.[27] Ainsi, le travail spécifique du résumé de la thèse a opéré parfois comme une réélaboration de son contenu.

Concernant encore cette référence constante aux auteurs, je ne prétends pas avoir lu tous les livres, ni les avoir toujours lus totalement, ni toujours bien lus, malgré mes efforts, et quoiqu'en général je m'y essaie, à rebours, dans le désordre, avec ou sans notes, parfois en relisant, en m'endormant sur une idée. De même que Montaigne confie qu'il « feuillette, sans ordre, à pièces décousues »[28], de même mes lectures, qui s'imposent parfois en errant dans les bibliothèques et les catalogues, ne me donnent aucun droit sur la pensée de leurs auteurs. La pensée y rebondit par ricochets et c'est parfois aussi de deuxième main, par l'importance accordée par un auteur à un autre auteur, que se rencontre une idée féconde.

Cette thèse s'est donc organisée avec des méthodes et des lectures multiples, désordonnées, hasardeuses, principalement autour de son titre, rapporté à mes pratiques artistiques. Il s'agissait de poursuivre plusieurs pistes à la fois, de puiser à des sources diverses, notamment musicologiques. Il convenait de rester ouvert jusqu'au bout, d'attendre autant que possible le moment de fixer la pensée, en traitant la théorie comme l'œuvre elle-même : me conformant, dans la méthode, à l'errance de ma pratique artistique et, dans la théorisation, retardant la réduction au signe, au dogme, de la contradiction et de la dispersion pluridisciplinaire. J'ai d'abord cru qu'une des problématiques centrales en était l'art total, que la dispersion entre plusieurs arts pouvait trouver là une résolution dialectique ou qu'à défaut la critique de l'art total justifierait la dispersion, peut-être au nom d'un humanisme moderne. Des lectures et des réflexions, sans ordre particulier, m'ont plutôt conduit à situer l'art total dans un post-romantisme et une exaltation du sujet créateur opérant comme caricatures de l'art dans le contexte d'une domination écrasante du technologique et du spectaculaire. A contrario, le travail parallèle et dispersé des arts évite les effets de puissance et de totalité. Il s'agit de chercher comment s'incarne cette dispersion, d'assumer la part de négativité qui lui est inhérente et d'approfondir la mélancolie qui l'accompagne.

Annonce du plan

La thèse s'articule en trois parties, corrélée à trois négations, qui s'inscrivent dans le déplacement incessant des notions de savoir, d'identité ou d'œuvre.

---

[27] S'y rattachent ici non seulement le rapport structurant de la pensée qui est conféré dans cette thèse aux citations, mais aussi l'usage libre que je fais de la *Bible* dans mes bandes dessinées de *Rav Laskow. La paracha de la semaine vue par le petit bout de la lorgnette* : la citation hebdomadaire y est un prétexte à penser, à narrer et à imaginer autrement, quitte à détourner le texte initial [voir : Annexe Bandes dessinées].

[28] MONTAIGNE Michel de, *les Essais, III, III,* cité dans : CONCHE Marcel, *op. cit.* note 23, p. 27.

Le premier axe, philosophique et esthétique, passe par le scepticisme pyrrhonien, par les théories du non-savoir orientales, essaime dans les pensées et les théologies négatives, dans les esthétiques négatives, dispersées et timides, ou dans la déconstruction derridienne. Insituable, non concentrée, la vérité échappe sans cesse. Elle condamne le chercheur aux labyrinthes, aux déserts et aux périphéries. Un courant sceptique qui traverse les siècles depuis Pyrrhon et les philosophies orientales s'écarte du langage et des déterminations affirmatives du sens. L'art apparaît lui aussi souvent dans une stratégie d'évitement, trouvant à ne pas dire. Les esthétiques, qui s'élaborent dans la confrontation du langage aux arts, sont centrifuges par rapport à un objet fuyant, de sorte qu'une réflexion sur la dispersion conduit à une insistance sur l'altérité du langage, son inadéquation et ses impasses.

Le deuxième axe, psychologique et sociologique, après la mise en cause des catégories identitaires, étudie l'amateurisme et les marges de l'art où le pulsionnel altère la subjectivité. La dispersion concerne un sujet dont la définition vacille. Ses défaillances apparaissent comme constitutives, éléments d'une incomplétude de principe, d'un défaut identitaire, mais aussi d'une approche névrotique de la vérité. Troué, en morceaux, incertain, le sujet ne s'affirme en positif que par gageure et nostalgie d'un soi grandiose narcissique. L'artiste subit cette déchéance du subjectivisme et est amené à interroger et rejouer poétiquement le décentrement identitaire, notamment dans des jeux de rôles. Les positions de fragilité sont réalistes. L'amateurisme et la dispersion active entre plusieurs arts apparaissent comme des refus des postures magistrales et de la spécialisation.

Le troisième axe, davantage opératoire et pratique, développe à propos de l'œuvre quelques notions dérivées de ces réflexions. L'opacité sémantique et l'élaboration errante de l'œuvre répondent aux défaillances du savoir et du sujet. La dispersion peut être un moteur poïétique dans la démultiplication de l'œuvre, foisonnement interne par le jeu de la simultanéité, externe par les cascades de la transposition et la pluralité des démarches. Elle est également une forme d'appréhension de l'espace et du temps qui privilégie le désordre, le vide et le fragmentaire. Enfin, l'attention à la négativité dont la dispersion est porteuse favorise son positionnement par rapport aux fantômes personnels et aux spectres technologiques, et se tisse aux figures de l'ouvert, de l'indifférence et du désastre.

Première partie. Une approche sceptique

Dans cette première partie, les questions de la pluralité et de la dispersion sont abordées en tant que positions assumées de faiblesse par rapport au savoir, au langage et à l'œuvre. Une première sous-partie aborde en termes de défaillances le rapport au savoir, au langage ou à l'art. Dans une deuxième sous-partie, le rappel de quelques principes du scepticisme ouvre des perspectives à l'indétermination, principe d'incertitude. Les mythes de la dispersion donnent une dimension poétique à l'exil existentiel, à l'absence d'unité et à la déconstruction permanente du savoir. L'art contemporain s'épanouit dans la dispersion et l'expansion : l'œuvre se manifeste parfois comme nostalgie de l'unité. Dans une troisième sous-partie, l'invention de l'art par l'esthétique au dix-huitième siècle est corrélée au désir de création pluridisciplinaire. Celle-ci se scinde entre une volonté d'art total et une approche de la dispersion artistique indisciplinée.

I. Les défaillances

La pensée se situe dans des biorythmes capricieux qui s'opposent à sa fluidité. L'oubli, le relâchement, l'inefficacité menacent la construction théorique. La dimension humaine ne se distingue-t-elle pas de la machine et de la technocratie par la faiblesse et l'insuffisance ?

A. Défaillances du savant, failles du savoir

La pensée unitaire et cohérente se heurte à un obstacle : la discursivité du raisonnement, autrement dit son déploiement dans le langage et le temps, que menacent notamment les limites de l'entendement et les syncopes de la mémoire. Le philosophe et le mathématicien déplient la logique sur de vastes étendues, mais le corps s'interpose entre eux et la chose. Les migraines tardives d'Emmanuel Kant, après soixante-dix ans, l'ont confronté à la difficulté d'exposer sa pensée par l'intrusion intempestive de syncopes[29]. « Voilà donc ce qu'il m'arrive, écrit le philosophe dans le *Troisième Conflit des facultés* : quand je commence, comme cela arrive toujours dans un discours, par préparer à ce que je vais dire, que par une mise en perspective je l'ai renvoyé [l'auditeur] à l'objet vers lequel je veux aller, puis à celui duquel je suis parti, et que je dois enchaîner ce dernier objet avec le premier, il me faut soudain demander à mon auditeur : où en étais-je donc ? d'où suis-je parti ? Défaillance qui est moins un défaut de l'esprit ou même du souvenir seulement que de la présence d'esprit, c'est-à-dire une distraction involontaire et un défaut très torturant ; que l'on a bien de la peine à prévenir dans les écrits […] »[30]

Cette impossibilité à joindre les deux bouts du raisonnement, cette prégnance de la « défaillance », peut être choisie plutôt que subie, avant toute sénescence, au profit d'une intuition désordonnée, notamment lorsque le choix scolaire entre « être scientifique » ou « être littéraire » a fait, dès le lycée, au détriment de la science, renoncer aux rigueurs de la logique. Les formations artistiques et littéraires, la relative indulgence des formateurs, ainsi que le jeu de la pratique artistique favorisent davantage l'évasif, l'abscons, la confusion, la

[29] Voir : NANCY Jean-Luc, *le Discours de la syncope,* Paris, éditions Flammarion, 1976.

[30] Cité par LYOTARD Jean-François, « « Judicieux dans le différend », in : COLLECTIF (DERRIDA J., DESCOMBES V., KORTIAN G., LACOUE-LABARTHE P., LYOTARD J.-F., NANCY J.-L.), *la Faculté de juger* [colloque de 1982], Paris, éditions Colloque de Cerisy / Les Editions de Minuit, 2014 [1985], p. 196.

naïveté. On se fie aux étincelles, à l'incompréhensible, au sentiment de vérité, au rire, à la bonne étoile, à l'expérience, plus qu'aux longues constructions rationnelles. Le logos y est plus inspiré que logique. Le raisonnement est inhérent à une pratique plus qu'à un savoir, il est plus expérimental que théorique. Ce logos est comme un matériau qui échappe. La lucidité y apparaît parfois a posteriori, si bien que l'on apprend à se reposer aussi sur une absence de volonté sémantique. Le coq-à-l'âne, le raccourci, l'automatisme rêveur et métaphorique sont quelques-unes des syncopes que l'on y cultive. L'unité ou l'incomplétude visée passe parfois au bord du chaos, par la perte du sens, par la défaillance volontaire.

La persévérance à travers les coupures

La logique défaillante se situe dans la nouvelle définition du sujet, dont l'unité dans la durée repose sur une illusion ambiguë. Jacob Rogozinski souligne les distinctions à faire entre persistance, persévérance, d'une part, et continuité d'autre part : « D'une persistance qu'il ne faut surtout pas assimiler à une continuité dans la présence, à la permanence toujours présente d'une chose : cette persévérance de l'*ego* se révèle au contraire dans sa capacité à se maintenir à travers ses coupures, ses défaillances, comme un quasi-sujet clignotant qui parviendrait malgré tout à sauvegarder sa singularité. »[31] Une dialectique sinueuse se construit entre défaillance, subjectivité et vérité, qui vise à dégager la singularité d'une position. Dans ce contexte de faiblesse de la pensée, l'œuvre serait-elle un élément de stabilité et d'unité ?

L'œuvre : objet cultuel ou conceptuel ?

Lier l'œuvre à l'idée d'unité sert parfois à la placer comme un objet particulier, un territoire symbolique qui serait justement exempt de failles et de faiblesses. Fétichisée, l'œuvre est dotée de vertus médiatrices, heuristiques, libératrices. L'aura de l'œuvre fait cadre et l'extrait du monde. L'unité formelle de l'œuvre est parfois corrélée à une pensée idéaliste qui suppose une unité souveraine et pour laquelle l'œuvre est un vecteur de l'unité métaphysique : elle en est l'image, ou le *transitus,* et à ce titre est dotée de qualités transcendantales au cœur des querelles médiévales des images : « Ce que les Carolingiens rejetaient absolument, c'était la possibilité d'un *transitus* par la *forma* des images. Pour les Francs, il ne pouvait y avoir de "passage" entre une forme et un "prototype" divin d'une tout autre nature: le problème ne se posait même pas, et il n'y avait pas pour eux à entrer dans ces subtilités de la théologie néoplatonicienne orientale. »[32] La contemplation de l'Histoire sainte est un mode de prière.

---

[31] ROGOZINSKI Jacob, *Cryptes de Derrida,* Paris, éditions Lignes, 2014, p. 74.

[32] SCHMITT Jean-Claude, *le Temps des images. Essais sur la culture visuelle au Moyen Age,* Paris, éditions Gallimard, 2002, p. 66

La peinture se présente donc parfois une médiation entre le matériel et le spirituel, notamment dans l'adoration byzantine des icônes ou le néoplatonisme de la Renaissance italienne, par le biais de ce qui est représenté. Aujourd'hui, l'unicité de l'œuvre n'est pas tant une fétichisation de l'objet qu'une spécification de l'expérience de l'art, de la perception, par un rapport à la matérialité d'une œuvre particulière, censée seule conserver les propriétés de l'objet. Le rapport de persévérance du sujet artiste se mesure quant à lui à l'échelle de la démarche artistique globale.

L'idée plus matérialiste de pluralité, sans renier les fictions et les expériences diverses que l'art véhicule et permet, affirme le côté multiple de l'œuvre, sa dimension locale, sa singularité conceptuelle par rapport aux grandes constructions idéologiques unificatrices des civilisations, fonctionnant sur la violence, la croyance et l'adoration. L'unité de l'œuvre matérielle n'est pas tant un rapport à l'unité métaphysique qu'à la diversité conceptuelle et à la pluralité des jours. Dans ce cadre, la persévérance artistique peut se situer dans une pluralité d'œuvres dissemblables, en tant que diversité opiniâtre, plutôt que de se rattacher à des effets d'image.

L'œuvre entre expérience métaphysique et jouissance phénoménale

L'unité de l'œuvre apparaît parfois dans le mouvement où elle s'abstrait de son contexte par sa présence propre : elle est un microcosme, une utopie dans le lieu. L'œuvre idéaliste apparaît dans la négation de sa matérialité et de son environnement. Elle véhicule l'idée d'une liaison transcendantale avec les idées pures. Elle s'érige par opposition à la multiplicité du sensible et à la dispersion des sensibilités. Elle a un cadre, mais à l'intérieur de ses limites, elle se déploie vers l'infini. Elle implique un sujet créateur savant, inspiré et honnête qui, donnant une forme, permettrait d'atteindre à une sorte d'unité.

L'œuvre phénoménologique est elle aussi témoignage d'une unité, d'une vérité, mais cela passe par l'expérience d'une double suspension : du sujet et de l'objet, dans un apparaître pur qui est expérience de la retenue. « L'œuvre d'art, écrit Husserl, a pour vertu de nous "transporter" dans l'état d'abstention par rapport à toute position d'existence, voire de nous "contraindre" à la mise hors circuit. De par sa seule existence, elle nous arrache à l'attitude naturelle et à la position d'être que celle-ci implique constamment, pour nous transporter au niveau du pur phénomène, non pas pour en élucider le sens, mais pour se l'approprier et en

jouir. »[33] L'œuvre nous fait quitter toute posture pour une expérience physique du pur phénomène. La responsabilité artistique se réfère à la singularité de cette expérience.

Unité et dispersion : la cohue des phantasmes

Sur le terrain de la pensée comme sur celui de l'œuvre, s'extraire de la multiplicité des tentations et des possibles, éviter l'inquiétude qui saisit face à la multitude des phénomènes et au grouillement de l'imaginaire, paraît le moyen d'atteindre la quiétude supposée nécessaire à l'appréhension du vrai. Saint Augustin évoque « la cohue des phantasmes » pour désigner *a contrario* la possibilité d'une pensée pure, éternelle et sereine. L'esprit est encombré, agité par la diversité du monde, par la profusion du mémoriel et par les échappées de l'imagination. « Le phantasme est d'emblée associé à l'idée de trouble, de confusion et de multiplicité. Mais la raison cherche à dégager du multiple l'un : "L'effervescence et le tourbillon des phantasmes [écrit saint Augustin] ne permettent plus de voir la permanence de l'unité. L'espace nous présente des objets à aimer, le temps nous arrache ce que nous aimons, ils ne laissent dans l'âme que la cohue des phantasmes (*turba phantasmatumes)*, par lesquels la convoitise est attirée par un objet puis un autre. L'esprit devient alors inquiet, tourmenté, dans son désir ardent et vain de posséder ce qui le possède." »[34]

L'objet du désir

Partant du même constat d'un sujet assiégé par le fantasme, Lacan oppose l'objet du désir à l'objet de la connaissance : « Lacan, écrit Moustapha Safouan, a toujours soutenu cette thèse : que notre rapport à l'objet ne saurait reposer sur une référence à l'objet comme objet de connaissance. Trop de phénomènes s'y opposent (angoisses, hallucinations, sentiments d'étrangeté ou de déjà-vu, etc.), qui resteraient une énigme dans cette perspective, et qui pointent vers un objet plus primitif, celui qu'il épinglera plus tard comme étant celui du désir. »[35] Une pensée du dispersé serait donc concernée et tourmentée par l'inquiétude et le désir, par la cohue des fantasmes et des émotions multipliées, par les défaillances de la perception plutôt qu'obsédée par la sérénité illusoire d'une fragile unité de la pensée. Elle serait accueil de la pluralité des idées, des images, des faiblesses et des phantasmes, dans un

---

[33] HUSSERL, *Husserliana XXIII,* cité in : HOUILLON Vincent, « Derrida et l'intraitable *Epochè* de l'œuvre d'art », in : JDEY Adnen (sous la direction de), *Derrida et la Question de l'art. Déconstructions de l'esthétique,* Nantes, éditions Cécile Defaut, 2011, p. 284.

[34] BOULNOIS Olivier, *Au-delà de l'image. Une archéologie du visuel au Moyen-Age, Ve-XVIe siècle,* Paris, éditions du Seuil, 2008, p. 39.

[35] SAFOUAN Moustapha, *Lacaniana. Les Séminaires de Jacques Lacan, 1953-1963,* Paris, éditions Fayard, 2001, p. 11.

écho à la structure trouble de l'inconscient, et dans la perspective modérée d'un « succès insuffisant »[36], pour reprendre une expression que Freud associait à l'analyse.

Le sfumato des idées

Ainsi, plutôt que de trancher les questions de goût ou d'idéologie, la pensée peut être suspendue dans la sensation des petites différences, des contiguïtés incertaines, dans la simultanéité des contraires, dans le jeu des paradoxes. La multiplicité, la cohue, le désordre s'adoucissent dans les brouillards et les brouillons, qui proposent des unités abusives non limitées par les objets. L'enfumage, le *sfumato* de la pensée, estompe les contours, efface les délimitations, élargit les zones de contact entre une chose et une autre. Une « dé-définition » adoucit les concepts, les place dans une zone de subjectivité active. « Visant à rendre imperceptible à force d'indétermination la surface et les "confins" des corps opaques, rappelle Daniel Arasse, le *sfumato* [enfumage] donne à la représentation peinte une densité sans matière apparente. […] C'est ainsi que le Vénitien Daniele Barbaro perçoit le sfumato quand, reprenant en 1556 l'éloge célèbre des contours de Parrhasios, il déclare qu'il est une "fuite très douce, une délicatesse à l'horizon de notre perception visuelle, qui est et qui n'est pas", qui "nous fait comprendre que nous ne voyons pas", car "l'œil pense voir ce qu'il ne voit pas". »[37] Un discours enfumé, sans être fumeux, serait aussi dans la fuite douce des idées, dans le battement de l'être et du non-être. L'objet incertain du discours sur l'art justifie parfois que la vérité se cache plutôt qu'elle ne s'expose, qu'elle s'évanouisse plutôt qu'elle ne s'affermisse.

La présence généralement objective de l'œuvre la situe à la fois du côté artisanal et du côté symbolique. L'œuvre apparaît comme une forme qui dit des choses sans mot, une matière qui laisse passer un bruit silencieux. L'étrangeté de l'œuvre prête au fantasme. Une valeur heuristique se lie au flottement de ses significations et de son statut, en tant qu'elle est un support sans contenu certifié. Cette conception en quelque sorte musicale de l'œuvre se réfère à une conception de la musique qui a sa propre histoire : « La musique instrumentale a une existence parallèle durant tout le Moyen Age, musique à danser essentiellement, dont nous gardons surtout des traces à côté du foisonnement des grandes œuvres vocales de la période ; elle acquiert peu à peu une autonomie, toujours en lien avec un texte, des paroles ou des images à partir de 1600. Mais vers 1750, différents genres, aux premiers rangs desquels la symphonie orchestrale et la sonate pour instrument soliste, permettent d'imaginer que l'on

[36] Cité par: CIFALI Mireille, *le Lien éducatif: contre-jour psychanalytique,* Paris, éditions PUF, 2005 (5e édition) [1994], p. 34.
[37] ARASSE Daniel, *Léonard de Vinci,* Paris, éditions Hazan, 2002 [1997], pp. 309-311.

peut véhiculer du sens sans mot. Il s'agit d'un basculement épistémologique considérable. »[38]
La possibilité contemplative, anagogique, de l'œuvre est détachée de la simple méditation ou de la rêverie pour ouvrir parfois à un sentiment narcissique d'harmonie, d'unité, de communication. L'œuvre apparaît alors comme un cri, un chuchotement, un appel. L'œuvre s'ouvre aux malentendus sensés, aux projections, aux hallucinations. Elle est aussi un morceau de matière fragile, un artifice, un artefact, une production rien plus qu'humaine et limitée, tributaire d'une histoire et de la succession de ses définitions et de ses réceptions. S'il est difficile de connaître et qu'il n'y ait rien à connaître, l'œuvre a-t-elle quelque chose à nous apprendre ou n'est-elle là que pour nous égarer ?

Du simulacre au reflet de l'idéal

Platon définit un monde des Idées séparé du monde sensible et dénonce la dégradation artistique dans la représentation : le monde sensible est une image du monde des Idées, si bien que le monde pictural, en tant qu'image de l'image, s'éloigne du vrai et encourage une complaisance malsaine pour le simulacre. C'est une anticipation critique de la société du spectacle en tant que processus déréalisant, aliénant, éloignant de l'être. Platon, qui se heurte dans le *Parménide* à des impasses logiques sur la définition de l'Un, est concerné par le degré de vérité du sensible mais rejette clairement l'art et les artistes. C'est pourtant à partir de ses textes et de leur interprétation par Plotin que la Renaissance a retourné la critique platonicienne de l'art comme simulacre pour en faire un médium privilégié d'atteinte de l'Idéal et d'ouverture au monde platonicien des Idées. L'œuvre ne serait pas un simulacre du réel, mais une image de l'idéal plus proche que le réel. L'art serait une image intermédiaire entre le réel et l'Idéal.

Les positions esthétiques héritées de Platon sont marquées par une méfiance intellectuelle vis-à-vis du réel et par un refus du réalisme esthétique. La recherche du beau dans les belles choses réelles, la représentation réaliste seraient une impasse narcissique, comparable à la contemplation vaine de son reflet dans l'eau. C'est en soi, dans la méditation de l'idéal, dans l'image intérieure que résident l'âme et la beauté, et non dans l'image extérieure. L'assujettissement au réalisme est une manière de perdition, comme le rappelle Hubert Damisch : « Dans un passage souvent cité des *Ennéades,* et auquel fait écho le *Commentaire* de Marsile Ficin sur *le Banquet* de Platon, Plotin n'a-t-il pas recouru, tout en prenant une distance calculée par rapport à la fable sinon au mythe, à "l'histoire de l'homme qui voulut saisir sa belle image portée sur les eaux (ainsi qu'une fable [*muthos*], je crois, le fait

[38] ANGER Violaine, *« Sonate, que me veux-tu ? » Pour penser une histoire du signe,* Paris, ENS éditions, 2016, p. 6.

entendre)", pour illustrer la destinée de qui préfère la "vision des yeux" à celle de "l'œil intérieur" ? "Ayant plongé dans le profond courant, il disparut : il en est de même de celui qui s'attache à la beauté des corps et ne l'abandonne pas ; ce n'est pas son corps, mais son âme qui plongera dans des profondeurs obscures funestes à l'intelligence, il y vivra avec les ombres, aveugle séjournant dans l'Hadès." »[39] L'artiste se trouve dans une position intermédiaire : sa vision intérieure le rapproche de l'être, dont le réel l'éloigne.

L'œuvre, produit d'idéologies éclectiques

Certains historiens considèrent actuellement qu'il ne faudrait pas surestimer l'influence du néoplatonisme à la Renaissance, au détriment d'autres courants idéologiques également actifs chez les peintres. Ils déconstruisent ce modèle dont ils remontent l'instauration par Erwin Panofsky dans les années 1920. Ainsi, « dans le cadre d'une réévaluation de la place du néoplatonisme dans la culture de la Renaissance (longtemps perçu par l'historiographie comme une philosophie dominante), [Horst Bredekamp, dans un article sur « le Déclin du néoplatonisme » paru en 1986] pointe le retard pris par les historiens de l'art dans l'adoption des "alternatives proposées par les historiens des mentalités et de la philosophie" et rappelle l'importance d'autres traditions dans la constitution de l'épistémè de la Renaissance (épicurisme, aristotélisme, christianisme, hermétisme, occultisme, athéisme, auxquels on peut ajouter le stoïcisme) ainsi que leur influence sur les arts figuratifs de cette époque. »[40] La dispersion des démarches artistiques singulières s'établit dans un cadre formel (comme alors les codes généraux de représentation) qui diminue parfois la perception de la pluralité des influences. L'approche artistique est tributaire d'influences philosophiques, religieuses, idéologiques singulières, surtout lorsqu'elle se construit intuitivement par des vagabondages, des errances, des syncrétismes.

L'effort théorique pousse souvent au dogmatisme : à affirmer, à s'affirmer, à prendre parti dans un contexte critique qui définit des enjeux. Le scepticisme, n'obligeant à choisir que l'indécision, place d'emblée dans la dimension du manque, dans la négativité intellectuelle et le retrait par rapport au savoir ou à la vérité. Il est difficilement de mise dans la joute argumentative, qui se joue souvent par un vérité contre une autre. Lacan s'est moqué de l'expression de « sciences humaines » comme d'un oxymore fallacieux. Il a raillé « l'aube

---

[39] DAMISCH Hubert, "D'un Narcisse l'autre", in : PONTALIS J.-B. (sous la direction de), *Narcisses,* Paris, éditions Gallimard/Folio, 2000 [1976], pp. 165-166.

[40] TREBOSC Delphine, « les Arts mineurs à la Renaissance, entre paradigmes néoplatonicien et aristotélicien », in : TOUSSAINT Evelyne (sous la direction de), *Existe-t-il des arts mineurs ? Traditions, mutations et dé-définitions de la Renaissance à l'art actuel,* Pau, éditions des Presses de l'Université de Pau et des Pays de l'Adour, 2012, p. 30.

attendue des sciences humaines, de la carpe-lapin, du poisson-mammifère, de la sirène »[41]. L'esthétique cherche parfois un niveau de scientificité, et l'art, idée floue et ouverte, est assiégé par les dogmatismes. Son étude, située à la croisée de la philosophie, de l'histoire des arts, des pratiques artistiques, est liée aussi à des intérêts économiques, à des questions d'influences, à des dogmes, des fantasmes. Le jugement y est parfois intéressé, les vérités contestables, l'éloquence reine. Est-il possible de conserver une position sceptique dans l'approche critique, de rompre avec l'ensorcellement de l'art, de ne pas contribuer à bâtir de nouveaux monstres, à former des illusions supplémentaires ? Autrement dit, comment élaborer une approche critique dans la distance et le retrait, dans la lignée de Pyrrhon ?

Quand douter c'est être

Le fondateur du scepticisme, Pyrrhon d'Elis (vers 360-vers 270 avant J.-C.), a établi son école vers –322. C'est un philosophe d'autant plus intéressant pour les plasticiens qu'il a commencé comme peintre. Le peintre est souvent dans le silence, il peut être au monde sans le primat du langage, dans le geste, dans l'attente prolongée et l'appréhension non linguistique du visible. Autre élément singulier de ce philosophe, ayant suivi la cour d'Alexandre le Grand jusqu'en Inde, il a été en contact avec la philosophie indienne et semble en adapter certaines notions dans la rationalité grecque. Selon Diogène Laërce, « Antigone de Caryste, dans sa *Vie de Pyrrhon,* dit de lui ce qui suit : au début, il était un homme sans réputation, pauvre et exerçait le métier de peintre. On conserve de lui, à Elis dans le gymnase, des porteurs de lampes de facture moyenne. Il se retirait à l'écart et recherchait la solitude, se montrant rarement aux gens de la maison. Il se conduisait ainsi parce qu'il avait entendu un Indien adresser des reproches à Anaxarque, lui disant qu'il ne pourrait jamais enseigner à autrui comment être un homme de bien si lui-même fréquentait les cours des rois. »[42]

Le sceptique s'éloigne des relations de pouvoir et de la vie sociale. Il se définit en ce domaine dans des vertus contraires au monde émotionnel de l'art. L'indifférence (ou adiaphorie, *adiaphoron*), reliée à l'absence d'émotions et de valeurs, est contraire à l'adhésion esthétique comme aux classements critiques. L'absence d'attachement *(astorgon)* est incompatible avec l'esprit de collection et de vénération. L'impassibilité *(apatheia)* est opposée à l'enthousiasme supposé du regardeur ou du créateur. On disait Pyrrhon solitaire, vagabond, médisant,

[41] LACAN Jacques, « La Psychanalyse. Raison d'un échec » (1967), in : Autres Ecrits, Paris, éditions du Seuil, 2001, p. 343.

[42] CARYSTE (de) Antigone, *Fragments,* traduits du grec et commentés par Tiziano Dorandi, Paris, éditions Les Belles Lettres, 1999, pp. 2-3. Les développements sur Antigone de Caryste se réfèrent aux textes originaux ainsi qu'aux commentaires de Tiziano Dorandi.

orgueilleux, aimant son jardin : une forme d'ascète incrédule, de misanthrope ronchonnant, dont on retrouve des avatars dans les romans de Queneau.

On trouve aussi chez Descartes des figures du scepticisme. L'immédiateté de la conscience de soi est le premier accès à l'être dans le cogito, mais elle est soumise elle-même au doute. Descartes élabore sa méthode dans une défiance formulée vis-à-vis de l'école et des livres, pour un éloge de la subjectivité pensante. L'hypothèse dévastatrice d'un « malin génie » trompeur, qui fausserait jusqu'à la représentation logique, est repoussée par la certitude du cogito : « Je pense, donc je suis » est la première certitude sur laquelle s'appuyer pour avancer dans la connaissance. Or, dans un texte dialogique posthume, dont on ignore s'il a été rédigé par Descartes en 1741, soit quatre ans après la publication du *Discours de la méthode*, ou à la toute fin de sa vie, le philosophe fait du doute le fondement de l'être. *« Dubito ergo sum »* : je doute, donc je suis. L'activité du doute fait être avec plus d'assurance, de clarté, que tout acte de croyance et tout sentiment de certitude, lesquelles ravissent peut-être par illusion et par persuasion : « Vous êtes, fait dire Descartes à l'un de ses protagonistes, et vous savez que vous êtes, et vous le savez parce que vous savez que vous doutez, mais vous qui doutez de tout et ne pouvez douter de vous-même, qui êtes-vous ? »[43] L'assurance avec laquelle je suis n'a d'égale que l'ignorance de ce que je suis, sinon un être de doute, « une chose pensante », écrit plus loin Descartes.

Ainsi, dans ce premier temps consacré au savant et au savoir, l'insistance sur la pluralité élabore une approche critique : pluralité des défaillances, des coupures, des fantasmes, des théories, des démarches. Ces pluralités, parfois du côté du foisonnement, parfois du côté de la fragmentation, mettent les dogmes en danger. Il s'agit moins d'avoir raison que de revenir à une intériorité qui s'hybride au discours critique. L'approche sceptique de ce que sont l'art, l'artiste ou l'œuvre est une approche parfois critique, parfois crédule. Le scepticisme incite à penser, il invite aussi à ne pas cristalliser la pensée dans un programme de certitudes. Il est une attitude philosophique qui brave le langage.

[43] DESCARTES René, *la Recherche de la vérité par la lumière naturelle,* in : DESCARTES René, *Œuvres et Lettres,* texte présenté par André Bridoux, Paris, éditions Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1953, p. 892.

B. Défaillances du langage

La pensée est souvent dispersée, non seulement dans l'esprit, mais aussi dans les ambiguïtés du langage, la polysémie et le brouillard des mots. Ludwig Wittgenstein porte le doute sur des énoncés en apparence simple qui, à l'analyse, recouvrent une multitude de référents dissemblables. « Il y a […], écrit-il, une infinité d'actions et de mots, avec, entre eux, un certain air de famille, que nous appelons : essayer de copier [une figure]. »[44] Si la peinture a à voir avec le scepticisme, s'il y a une logique entre la position sceptique et les débuts de Pyrrhon comme peintre, c'est dans le rapport différé au langage qu'a souvent le peintre, dans la neutralisation du primat linguistique qui accompagne et justifie une partie de ses actes. La peinture, comme d'autres pratiques artistiques, est souvent la scène d'un dévoilement silencieux, dans un rapport distant au langage, préservant la contradiction des idées. La puissance assertive des mots se retourne parfois contre la possibilité de penser et de sentir. La latence de la pensée et du verbe dans l'activité artistique permet de créer du vide, de l'espace non linguistique, pour différer, ajourner et tempérer le pouvoir structurant de la langue sur le foisonnement ou la relâche de la vie.

La pensée qui, dans un certain automatisme, passe directement par la peinture ou la musique évite alors le passage préalable par la langue. Elle se déploie dans une sorte de nervosité, de spontanéité. Elle se situerait dans l'état préverbal que Lacan appelle la lalangue, par référence au babil « lalalère », et qui n'est pas reliée avec précision au signifié. La réflexion peut intervenir avant ou dans un deuxième temps, ce qui permet de ralentir, dévoyer, détourner, retrouver le langage entre la vision préalable, la polysémie du créé et la profusion de l'impensé. Le scepticisme ne fait que prolonger cette absence de liaison linguistique en refusant toute espèce de réalité dans le rapport du langage au savoir, excepté au savoir du doute. Il renonce aux jugements de valeurs et aux discours de vérité, y compris à la possibilité de la vérité de ce renoncement.

Cette suspension du langage chez les sceptiques n'est pas, comme dans la théologie négative, une croyance dans une vérité au-delà du langage, dans une unité de la connaissance qui serait incompatible avec la discontinuité du discours : elle est un acte négatif et méthodique. Un certain nombre de concepts du scepticisme antique visent ainsi à ralentir l'opération du jugement par l'action de suspendre (*épochè)* et de différer *ad libitum* l'assentiment. Avec ordre, Sextus Empiricus recense et développe quelques énoncés et expressions sceptiques,

---

[44] WITTGENSTEIN Ludwig, *le Cahier bleu* [1934], cité in : CAVELL Stanley, *les Voix de la raison. Wittgenstein, le scepticisme, la moralité et la tragédie* [1979], traduit de l'anglais par Sandra Laugier et Nicole Balso, Paris, éditions du Seuil, 1996, p. 83.

dans lesquels opère la stratégie de temporisation et de doute. Parmi celles-ci, le *ou mallon* (« pas plus ») ou le *oudèn mallon* (« rien de plus »), qui correspondent à l'expression normande « peut-être bien que oui, peut-être bien que non », visent à ne pas prendre part à un énoncé, à se situer, à l'intérieur d'un monde où la parole se tisse au réel, dans un silence dubitatif. Le choix même d'un énoncé elliptique sert à ne pas s'inscrire en opposition dogmatique à l'intérieur de la situation de communication, mais à présenter son doute dans l'expression lapidaire de la généralité philosophique : « Cette expression, donc, est elliptique : […] quand nous disons "principale", nous disons implicitement "la rue principale" ; de même, quand nous disons "pas plus", nous entendons implicitement "pas plus ceci que cela, d'aucune manière". »[45]

Le refus d'expliciter, d'affirmer ou de nier empêche la pensée de se fixer dans la langue. Il est commun au dialogisme artistique comme à l'aphasie clinique ou au silence religieux, dans une dimension de retrait vis-à-vis des opinions et certitudes. Il se retrouve dans la polysémie extralinguistique des arts visuels ou de la musique ; mais il est aussi à l'œuvre dans les arts du langage, comme le roman ou le théâtre, lorsque la « polyphonie » ou l'ambiguïté induisent un flottement et de l'incertitude. L'art comme suspension ou annulation du discours est un vecteur de scepticisme.

Car le travail du négatif ne débouche pas sur une résolution dialectique. Il est l'instant indéfiniment critique. La philosophie est passée du savoir absolu hégélien au scepticisme de la déconstruction notamment par l'interrogation sur la langue. La philosophie est d'abord une pratique, non un ensemble de savoirs. Elle est déconstruction du savoir dans la pratique philosophique. Elle se manifeste dans l'opposition dynamique du langage et de la pensée. Elle est en cela un risque individuel qui s'inscrit dans la confusion des langues et l'impossibilité de s'entendre, même avec la même langue, car c'est au sein de la langue, dans l'arbitraire du signe et la fluctuation du signifié, que s'opère la confusion. Ainsi, l'invention poétique de langues propres à la philosophie ou à la psychanalyse, comme chez Heidegger, Lacan ou Derrida, ne prétend pas tant faire échapper la langue à la confusion que de demeurer dans la confusion, dans la particularité linguistique et mal communicable du concept singulier.

A l'inverse du déplacement linguistique de la poésie ou de la philosophie, le réflexe verbal, le préalable du langage entraînent souvent le glissement de la pensée vers des solutions immédiates : les phrases ne prennent pas en compte la fragilité du pensé, la confusion de la perception, l'inadéquation des mots. On regrette d'avoir parlé, d'avoir écrit. De quelle

[45] EMPIRICUS Sextus, *Esquisses pyrrhoniennes* [III^e siècle], traduit par Pierre Pellegrin, Paris, éditions Points Seuil, 1997, pp. 155-157.

substance est la pensée ? On ne saurait trop le dire : de mots, mais aussi d'images, de flux, de forces, de bruits, d'instants, de fragments, si bien sa réduction dans le symbolique (visuel, verbal, musical) est problématique. La conversion artistique de la pensée peut aussi parfois paraître plus adéquate à la dimension plurielle de l'impensé que sa conversion critique, à cause des simplifications du langage assertif.

Les dogmatismes, prenant une forme de langage autoritaire, sont ainsi souvent suspects de généralisation, d'esprit de système. Ils fonctionnent avec une dose de duperie, de toupet. Le style dogmatique est parfois choisi par des artistes ou des groupes d'artistes à des fins polémiques ou publicitaires, ou par naïveté conceptuelle. Le tract de 1923 titré « Dada soulève tout », cosigné par Varèse, Tzara, Picabia, Breton, Duchamp, parmi d'autres, déploie une ironie particulière pour tous les mouvements en « isme » : cubisme, futurisme, expressionnisme, simultanéisme…, et jusqu'au « paroxysme » qui « fait le trust de tous les fromages artistiques »[46]. La violence et l'exagération verbales sont le style des dogmatismes artistiques, la réclame pour leur fonds de commerce. Le tract oppose « l'idiotie pure » de Dada, à toute « forme artistique », à tout « dogmatisme » et à toute « imbécillité prétentieuse » (figure 2).

Le dogmatisme permet cependant de définir des lignes, de se placer dans une radicalité artistique utile à l'action et à l'invention. Le dogmatisme formel du Dogme95 de Lars von Trier et Thomas Vinterberg, leur « vœu de chasteté » cinématographique, vise, par la limitation volontaire des moyens ou des effets, à empêcher l'emprise des formes et des idéologies anciennes, à assurer le potentiel révolutionnaire de la forme. Le dogmatisme peut alors être, dans une certaine absurdité assumée, un scepticisme, c'est-à-dire à la fois une mise en cause des autres dogmes artistiques et une distanciation vis-à-vis de soi. L'hyperbole et l'exagération de la formule dans les manifestes artistiques relèvent souvent autant d'une méfiance envers le langage et l'éloquence que d'une critique de l'appareillage idéologique. L'ambivalence des artistes vis-à-vis du langage s'exprime stylistiquement dans des formes marginales de littérature, par un style lapidaire (notes, journal, lettres, fragments, aphorismes), par l'humour et le calembour (Duchamp), par l'ésotérisme (poésie, théorie absconse, lettrisme), mais aussi à travers le dogmatisme surjoué des manifestes. L'excès, l'outrecuidance, le « paroxysme » poussent à l'absurde la spécificité d'une idée, dans une sorte d'esthétisation du dogmatisme. Comme le souligne Louis Althusser, « une proclamation peut être seulement une proclamation : une intention, un programme, mais aussi un mythe,

[46] NOVAK Zvonimir, *Agit Tracts,* Paris, éditions de l'Echappée, 2015, p. 245.

destiné à entretenir une illusion […] »[47]. Une affirmation a un caractère profondément ambigu qui en fait la violence : elle a la forme de la certitude sans relever de la vérité.

Le refus de la violence dogmatique est en partie à l'origine du silence affiché de certains artistes. Il cache parfois une pensée vide, ou qui se vide, et peut être, dans l'absence de parti pris, la source de dispersions, d'égarements expérimentaux, qui sont des manières de ne pas s'en tenir à une seule erreur, de ne pas se répéter, d'errer. Il comprend le risque de ne pas se libérer des emprises idéologiques culturelles, par opposition à une compréhension tempérée de l'histoire des arts et des dogmes contemporains. Mais il peut aussi accompagner simplement l'individualisation de la pratique artistique. L'attitude sceptique caractéristique de Duchamp ou la discrétion théorique de Picasso accompagnent des démarches singulières erratiques et libres.

Le discours est inadéquat au foisonnement qualitatif de l'expérience. Le silence, le lacunaire et l'action sont les compléments de l'inadéquation du langage : ils sont un retour au corps. Un certain nombre de pratiques ne gagnent pas à être décomposées par la précision linguistique. Ce mutisme va au cœur des pratiques médicales, notamment de la dissection, à la Renaissance, dans l'insistance sur un « programme sensoriel » : « On peut remonter à Alessandro Benedetti, sinon aux médiévaux, pour constater la présence, dans les écrits des anatomistes, d'un véritable leitmotiv méthodologique prônant l'importance de mobiliser la perception sensorielle dans l'acquisition des connaissances. […] Percer les arcanes du corps humain nécessite de l'activité des yeux et de la main, de l'observation directe et de la manipulation par soi-même, au détriment d'un savoir livresque qui ne saurait être entièrement fiable. Il convient de déplacer la source du savoir des textes au corps. »[48] Le silence favorisant l'attention sensorielle, comparable au mutisme accompagnant l'émergence de la pensée, détache l'expérience, des savoirs transmis.

Les sceptiques utilisaient le concept de « non-assertion », ou aphasie (*aphasia*), pour désigner la déliaison entre l'obscurité du pensable et la tentation du dire. Cette non-assertion, précise Sextus Empiricus, n'est pas un dogme qui s'opposerait aux affirmations positives, mais un « sentiment » *(pathos)* par lequel affirmations et négations sont empêchées et retardées : « […] la non-assertion [*aphasia*] est un affect [*pathos*] qui nous empêche de dire que nous

---

[47] ALTHUSSER Louis, *Philosophie et Philosophie spontanée des savants [1967]*, Paris, éditions François Maspero, 1974, p. 45.

[48] MANDRESSI Rafael, « l'Homme anatomique : le corps, le regard et la lame dans l'Europe moderne », in: *Anatomies. De Vésale au virtuel,* catalogue réalisé sous la responsabilité scientifique de Vincent Barras, à l'occasion de l'exposition éponyme au musée de la Main UNIL-CHUV (Lausanne, 13 février-17 août 2014, Lausanne, éditions BHMS, 2014, p. 50.

posons ou rejetons quelque chose. »[49] L'individu est empêché d'affirmer ou de nier par une impossibilité à dire, par un brouillard sentimental, par une nuit de l'esprit. Il redevient enfant, *infans,* celui qui n'a pas le langage pour dire. L'aphasie méthodique, le fait de différer la concrétion et la concentration de la pensée dans un langage affirmatif ou négatif, permet, notamment par le recours à des expressions dubitatives (« peut-être », « c'est possible », « ça pas plus qu'autre chose », « je ne saisis pas »…)[50], de ne pas trancher dans les oppositions et les nuances internes. Il s'agit, par le retrait du langage (retrait non dans le silence, mais dans un registre défensif, dubitatif), de rester ouvert aux impensés. Il s'agit de trouver, non des moyens d'atteindre et de dire la vérité, mais des moyens de différer son atteinte et son dire.

L'élément dispersif de la pensée, son anarchie, ses excentricités, ses contradictions, ses fragmentations, ses fulgurances, s'opposent souvent à la concentration dans le dogme. Ce dernier, qui a la vertu d'arracher l'assentiment (*sugkatathesis*), s'oppose au trouble de l'affect (*pathos*). Le concept clé de suspension (*épochè*) de l'assentiment vise à sauvegarder la vérité du trouble contre la violence du clair. Ce trouble, cette latence, s'attache autant au sujet (face à l'objet) qu'à l'objet (inséré dans un espace-temps) ou au langage. Plutôt que d'articuler de nouveaux dogmes, il conviendrait donc, autant que possible, d'adopter une attitude négative et critique, à l'instar de Wittgenstein dont la philosophie est « de son point de vue, une entreprise purement négative : elle se réduit à une sorte de lutte permanente, et jamais assurée d'aucune victoire sûre, contre la fascination dangereuse exercée par un certain nombre de mots magiques, d'explications et de théories qui ne reposent sur rien d'autre que l'empressement du plus grand nombre à les accepter et à les défendre, bref contre toute une mythologie savante […] ».[51] Ainsi, plutôt que d'incarner un sujet supposé savoir, le chercheur devrait pouvoir exprimer les formes troubles de la subjectivité du savoir.

La position dogmatique est en effet, pour reprendre le titre d'une conférence de Jacques Lacan, « la méprise d'un sujet supposé savoir ». Elle s'accommode d'une position critique préalable, mais se solidifie dans la certitude et le jugement. Lacan a inventé cette notion de « sujet supposé savoir » pour désigner la confiance aveugle que l'on peut porter à la connaissance et à l'idée que quelqu'un en puisse être le dépositaire. Derrière cette notion, Lacan vise la position scientifique, dont il dénonce, dans un jeu de mots sur « théo-rie » et « théologie », sa référence finale à dieu : « Le sujet supposé savoir, Dieu lui-même pour

---

[49] EMPIRICUS Sextus, *op. cit.* note 45, p. 159.

[50] Sextus Empiricus liste et commente « les expressions sceptiques » dans le premier livre des *Esquisses pyrrhoniennes.* Voir : EMPIRICUS Sextus, *Idem*, p. 155 sqq.

[51] BOUVERESSE Jacques, *Wittgenstein, la Rime et la raison. Science, éthique et esthétique* [1973], Paris, éditions de Minuit, 2005, p. 7.

l'appeler par le nom que lui donne Pascal, quand on précise à son inverse : non pas le dieu d'Abraham, d'Isaac et de Jacob, mais le Dieu des philosophes, le voici débusqué de sa latence de toute théorie. *Theoria,* serait-ce la place au monde de la théo-logie ? »[52]
Contre la posture du scientifique, du savant, du professionnel, Lacan adopte celle de l'amateur (dont nous verrons en deuxième partie la conflictualité et la fécondité chez les artistes), se définissant comme un « amateur qui se régale », « pour épingler de l'ignorance enseignante, terme à replacer dans sa juste opposition à l'ignorance docte, ce qui a cours comme valeur de la coulisse intellectuelle au titre de la bêtise académique »[53]. L'ignorance véritable, c'est de croire savoir, ou de croire à un savoir, le dieu religieux ayant l'avantage, par rapport au dieu des philosophes, de nous laisser dans l'inconnaissable et d'apparaître lui-même assez perplexe face à sa création.

Ainsi, la défaillance du langage est aussi celle de la pensée et de la théorie. Ce qui peut être énoncé, c'est ce malaise par rapport à l'énonciation. Le silence, l'inaudible, l'opacité philosophique ou poétique, le fragment, le chuchotement, l'elliptique, le non-sens, le désordonné, l'ambiguïté, l'ornemental, entre autres, seraient quelques-unes des tropes de cette rhétorique de l'esquive. Il n'est pas indifférent que cette problématique stylistique et ontologique ait traversé la question de l'écriture et de la méthode dans la philosophie esthétique.

C. Défaillances dans l'esthétique

La recherche artistique ou théorique progresse avec des méthodes, mais aussi avec le hasard. Certaines démarches essaient de réduire au minimum le hasard, de concentrer la recherche, d'autres au contraire sont élaborées pour favoriser l'aléatoire, la dispersion, les imprévus. Le chercheur peut organiser des pièges à hasard, provoquer son propre égarement, se ménager des surprises, des rencontres. Il devient Dédale et fabricant de labyrinthes. Il augmente le désordre afin d'être lui-même étonné, détourné, dévoyé, afin d'entretenir le flottement et l'inquiétude. Le hasard sape la progression méthodique, il évite les routines et crée des raccourcis parfois féconds, dans des directions qui n'auraient peut-être pas été prises dans

[52] LACAN Jacques, « La Méprise du sujet supposé savoir », Naples, 14 décembre 1967, in : LACAN Jacques, *Autres Ecrits,* Paris, éditions du Seuil, 2001, p. 337.
[53] LACAN Jacques, « La Psychanalyse, raison d'un échec », Rome, 15 décembre 1967, in : *Idem*, p. 343.

l'application studieuse des méthodes ou la progression scrupuleuse. Le hasard donne une image d'un savoir qui ne nous appartient pas, mais qui vient et nous échappe en continu.

Le chercheur en phase de recherche se trouve souvent aussi dépourvu de savoir que l'analyste vis-à-vis de l'analysé, selon Lacan, dans « la rupture de toute collusion avec la vérité et le renoncement à toute prétention de savoir »[54]. Il assiste en quelque sorte au savoir qui se constitue de lui-même, se déconstruit et se reconstitue, dans un mouvement alternatif. Le jeu de l'ignorance rendrait possible l'émergence d'un certain non-savoir dialectique. Jeter les dés, rebattre les cartes, disperser les données, les troubler par l'intrusion d'hétérogénéité, par une lecture imprévue, permettent de remettre en question une situation donnée. Le mouvement de réunification est secondaire au lieu d'être inaugural, il peut même être retardé, repoussé à l'infini, n'avoir jamais lieu. Ce qui est fixé est sans cesse remis en jeu, sans que l'on sache très bien où cela mène ni même si cela mène quelque part.

Favoriser le hasard, prêter attention à ses interventions intempestives, c'est parfois penser à un ordre caché, mais c'est aussi supposer que le désordre n'est pas moins structuré que l'ordre. Il s'agit de s'attarder aux perturbations. Ainsi, la structure dicte moins sa loi qu'elle ne semble induite a posteriori. Pour déjouer les ordres traditionnels de la taxinomie, l'historien de l'art Aby Warburg faisait « de la juxtaposition de photographies d'œuvres de façon non ordonnée la source d'une fécondité heuristique. Appliquant ce principe à l'installation des livres de sa bibliothèque, mais aussi des fiches sur lesquelles il prenait des notes, Warburg faisait d'un apparent "non-classement" la source de sa méthode. »[55] Le projet Mnémosyne rend visible la fécondité des collusions hétérogènes.

Ainsi, les notes ou les livres ne restent plus des ressources bien rangées que l'on retrouve à la demande, mais un matériau qui résiste, qui impose sa présence, son absence, son environnement, qui est remis en jeu constamment par l'instantanéité active de l'aléatoire et par la provocation heuristique des rencontres incongrues ou fortuites. A l'expérience, les bibliothèques apparaissent d'ailleurs parfois comme des labyrinthes où certains livres proposent leur rencontre au gré des étagères. Les ressources informatiques permettent aussi des découvertes et des coq-à-l'âne fertiles. La dispersion dans la recherche est ici confiance dans le hasard des rencontres. Il n'est d'ailleurs pas tant question de plaisir de l'aventure

---

[54] SAFOUAN Moustapha, *Lacaniana. Les Séminaires de Jacques Lacan, 1953-1963,* Paris, éditions Fayard, 2001, p. 10.

[55] HUYS Viviane, VERNANT Denis, *Histoire de l'art. Théories, méthodes et outils,* Paris, éditions Armand Colin, Collection U, 2014, p. 13.

(l'illusion de la maîtrise est aussi un vecteur de jouissance), que d'une approche hasardeuse et ouverte du savoir.

Même si une démarche hasardeuse peut se stabiliser dans une théorie a posteriori, le style dans l'esthétique, descendu de la chaire martiale, garde souvent la trace de l'hésitation de la recherche. L'argumentation dans l'esthétique contemporaine semble ne plus tant se développer sur une rhétorique construite, que par petites touches qui forment masse à distance. Daniel Arasse fait part de ses doutes, de ses fulgurances, de ses repentirs. Les livres de Georges Didi-Huberman sont prolongés d'une table des matières qui en explicite les phases argumentatives et montrent une pensée fragmentaire en mouvement. Adorno a pris le parti critique de l'article, de la conférence, de la pensée brève. Il défie la pensée totalisante et la rhétorique spectaculaire qui est réifiée par le spectacle. Gilbert Lascault choisit lui aussi la brièveté. Il revendique une « myopie » de la pensée, une attention aux détails plutôt qu'aux ensembles, et abolit la progression de la dissertation par le classement alphabétique des analyses. La déconstruction de Derrida détourne la rhétorique par des jeux sur le langage, la typographie, l'orthographe, la mise en page (présentation simultanée de textes différents)…

La psychanalyse perturbe aussi les certitudes fragiles sur l'image. L'univers, polysémique à plus d'un titre, est un véhicule de projections. La psychologie de la forme déjà montre l'ambiguïté des figures selon ce que l'œil décide de la forme ou du fond : un vase crée un profil. René Passeron, dans un travail de collages, a mis en exergue les images potentielles contenues à l'intérieur même des images. Il les appelle « inimages »[56]. Projections de celui qui regarde ou dérapages inconscients du producteur de l'image, ces inimages relèvent du fantasme. Elles sont une variation de l'hallucination visuelle de Sigmund Freud lorsque, analysant un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci, il reconnaît le contour d'un vautour en suivant certaines formes de *la Vierge à l'enfant avec sainte Anne*. La dimension hallucinatoire de l'image désoriente le regard sur les œuvres.

Lyotard : l'inconsistant et l'incommensurable

L'art et le discours ne se réduisent pas l'un à l'autre. Non complémentaires, non équivalents, ils sont dans un rapport d'incomplétude. Ils demeurent dans leur solitude. Néanmoins, des paroles s'exercent sur l'art et sur les œuvres. L'ekphrasis des littérateurs est une forme de transposition. L'érudition des historiens de l'art enserre l'œuvre dans son contexte, dans ses connotations, ses indices. Pour certains philosophes, l'irréductibilité de l'art au discours est cependant une occasion d'exercer une conceptualisation incertaine, de manifester le non-sens

[56] Voir : PASSERON René, CONTE Richard, LANCRI Jean, *Inimages,* Paris, éditions Klincksieck, 2008.

et l'ignorance, non à travers l'exaltation d'un indicible caché ou d'une vacuité générale, mais par une approche amusée, incrédule, curieuse. C'est avec cette ironie que, sous le concept de « l'inconsistance », Jean-François Lyotard aborde Marcel Duchamp : « il s'agirait dans ce qu'on dit de Duchamp non pas de chercher à comprendre et montrer qu'on a compris, mais plutôt le contraire, de chercher à ne pas comprendre et de montrer qu'on n'a pas compris. Non, pas ce que vous croyez, pas du tout un commentaire sur l'incompréhensibilité en général ou en particulier, le sept cent vingt-huitième texte moderne sur la modernité comme expérience du Rien. Non, être consciencieux et phraseur bel et bien, se coller sur le motif, être technique s'il le faut, et en même temps faire sentir l'inconsistance du commentaire et du commenté. »[57] Cette inconsistance, qu'il oppose à l'insignifiance, s'opère à travers plusieurs ruses, notamment l'humour, l'analyse, la perturbation du discours, la recherche d'une dépersonnalisation et d'une mécanisation de l'expression.

Lacoue-Labarthe : la pratique du savoir à la limite du non-savoir

La perte de la maîtrise pose la question de ce qu'il reste à savoir, de ce qu'il reste du savoir. Tout comme Lyotard ne se résigne pas à laisser le nihilisme envahir le langage, Lacoue-Labarthe, à propos de François Martin, montre la persistance de cette notion fuyante du savoir dans la préoccupation du peintre : « chaque fois, écrit-il, dans l'art, se joue la possibilité de l'art – entre le "A quoi bon l'art ?" et le "Comment se fait-il qu'il y ait de l'art ?" ; et la plupart du temps sous la forme : "Que faire ?" Il n'est pas d'art authentique qui ne comporte, à sa limite et comme sa limite, c'est-à-dire à son principe, une question de cet ordre. Surtout aujourd'hui, où l'art ne sait même plus s'il est encore de l'art et où, au non-savoir sur ce qu'il sait (faire), s'ajoute le non-savoir sur ce qu'il sait ne plus savoir (faire). »[58] Serait-ce alors dans un langage en permanence interrogatif que le savoir pourrait s'élaborer, notamment lorsque ce dernier est convoqué par une enfant qui envisage l'art comme une liste de choses que l'on sait faire : « des pistolets, des citrons, des bananes et des pommes »[59] ?

Le philosophe répond, en parlant du peintre, que la pratique picturale tend à trouver un savoir, un fragment de savoir, qui borde et délimite en un point le non-savoir. Cette topologie du savoir comme périphérie du non-savoir pourrait s'appliquer à la philosophie ou à l'esthétique en tant que pratiques du langage : « il se jette dans la chose – cette drôle de chose : l'art, la peinture. Ce faisant, néanmoins, un mince, très mince débordement du savoir sur le non-

[57] LYOTARD Jean-François, *Les Transformateurs Duchamp*, Paris, éditions Galilée, 1977, p. 20.
[58] LACOUE-LABARTHE Philippe, « Anecdote. François Martin », [1985], in : *Ecrits sur l'art,* Dijon / Genève, éditions Les Presses du Réel, collection Mamco, 2009, p. 145.
[59] *Idem*, p. 143.

savoir se produit. Ce savoir n'est pas très clair (à chacun le sien), mais il est d'une justesse infaillible. »[60] Par un renversement de perspective, le savoir est remis à sa place, comme pratique à la marge d'un non-savoir envahissant, et non comme le centre expansionniste d'un progrès cumulatif de la connaissance. Comme le souligne Patrice Loraux, Lacoue-Labarthe est un de ces « philosophes qui subissent l'attraction du "rêve d'œuvre", c'est-à-dire du rêve de la forme [*Gestalt*], qui ne repose sur rien et reste en rapport actif avec le rien qui la ronge. L'œuvre, pour lui, fait voir ou plutôt entrevoir un instant de triomphe […]. »[61]

Gilbert Lascault : pluralité et dispersion

Chez Gilbert Lascault, comme chez Lyotard, le constat de l'inadéquation du concept ne s'oppose pas à l'expansion du langage, mais au contraire provoque, suscite un débordement de la langue, une profusion de mots. Il ne s'agit ni de réduire l'œuvre à des catégories ni d'être réduit au silence ou à l'économie verbale, mais au contraire de multiplier les concepts, les approches, de diversifier le vocabulaire, de faire jouer le signifiant (les allitérations notamment) et le signifié (les synonymes), de mêler l'esthétique et le fictionnel.

Il invente ce que Maryvonne Saison appelle une « esthétique-en-quelque-sorte »[62], ni théorie, ni phénoménologie, mais jeux de langages, fictions, citations et descriptions, dans lequel les affirmations sont atténuées par une « écriture relativiste, minorée et prudente »[63]. Lascault construit un monde de langage lié de près à l'œuvre, mais un « monde miné », chaque univers artistique gardant pour lui son autonomie, ses secrets, ses méthodes propres. La dispersion est ici ouverture sur la pluralité du visible et du langage, dans une truculence du concept. Il s'agit d'échapper à la fois au jargon, à la simplicité trompeuse des approches totalisantes, et à l'évitement stylistique de ceux qui sont fascinés par l'impossibilité de connaître. Son esthétique est aussi, rappelle Laurence Bertrand Dorléac, stratégie de « la vieille taupe », myopie et travail souterrain plutôt qu'envolée dialectique et idéaliste. « Pour lui, l'art [et l'esthétique comme « littérature »] est plutôt un moyen parmi d'autres d'opérer un travail de sape par des dégradations de toutes sortes et ce qu'il appelle "une complicité avec la négativité". »[64] La myopie conceptuelle permet de rester plus près des œuvres. La pensée déborde moins du côté des idées générales qu'elle n'erre dans le langage, épousant la voie

---

[60] LACOUE-LABARTHE Philippe, « Anecdote. François Martin », [1985], in : *Idem*, p. 146.
[61] Cité par Jean-Christophe Bailly dans sa préface in : *Idem*, p. 143
[62] SAISON Maryvonne, « l'Hybride et le Dérisoire, façons de dire à mots couverts », in : COBLENCE Françoise (sous la direction de), *les Fables du visible et l'Esthétique fictionnelle de Gilbert Lascault,* Liège (Belgique), éditions de la Lettre volée, 2003, p. 21.
[63] *Idem*, p. 24.
[64] BERTRAND DORLEAC Laurence, « la Vieille Taupe ou le Suraigle », in : *Idem*, p. 18.

capricieuse de l'œuvre et la détermination aléatoire de son commentaire (notamment par l'utilisation de dictionnaires et la convocation d'une érudition diversifiée).

Ces stratégies d'affaiblissement de la position heuristique de l'esthétique vont amener les critiques de la génération suivante à s'intéresser à des artistes qui eux-mêmes atténuent leur autorité, dans l'exploration du dérisoire ou du relationnel.

Bourriaud, Laniol : l'affaiblissement de l'artiste et de l'œuvre

L'esthétique de Nicolas Bourriaud reprend la notion de relationnel de Bourdieu pour mettre à distance l'œuvre et le sujet œuvrant, au profit des relations qui s'établissent autour de formes d'art qui créent d'abord des situations relationnelles. Elle se rattache à l'art sociologique de Fred Forest qui, dès la fin des années 1960, créait des installations ouvertes en interaction avec le public. Elle théorise de nouveaux gestes artistiques des années 1990, qui ne visent plus tant à créer des objets ou du spectacle qu'à investir sous la bannière artistique les relations sociales ou personnelles, sans d'ailleurs exclure la mise en scène, la production d'objets et de traces ou l'occupation des lieux artistiques. Elle se situe enfin dans la dispersion continue de l'art, à travers une dé-définition et une expansion à toutes les sphères du possible. Des pratiques à contenu artistique apparemment faible réclament des capacités critiques concernant un objet mal défini se constituant dans un environnement variable.

Dans la continuité de Bourriaud, la notion d'un art éthique, défendue notamment par Paul Ardenne, sort des procédures de fétichisation par le refus de laisser l'œuvre et l'art au seul service de l'artiste. Comme le dit Suzanne Lacy : « Avec sa promotion d'un individualisme radical et sa mission de garder l'art séparé de la vie, l'esthétique moderne a circonscrit le rôle du public à celui d'un spectateur-observateur détaché. Un tel art ne pourra jamais construire de communauté. Pour cela, nous avons besoin de pratiques interactives et dialogiques qui impliquent les autres dans le processus. »[65] Ainsi s'élaborent des œuvres participatives, pratiques politiques et relationnelles, sans objectifs artistiques, mais ne s'inscrivant pas non plus en concurrence avec les autres intervenants du terrain politique, social ou éducatif. Il s'agit d'intrusions symboliques, d'expériences, de dispositifs, de projets qui se construisent, s'organisent en intéressant les citoyens, les institutions et les milieux de l'art sous forme d'ateliers ou de rencontres. Il s'agit de renforcer le rôle social de l'art, tout en diminuant le statut de l'auteur et sa domination sur l'œuvre. L'art s'étend selon la capacité des intervenants à lui définir de nouveaux champs.

---

[65] Cité in : COLLECTIF, *Participa(c)tion,* colloque tenu au MAC/VAL du 6 au 8 décembre 2013, Paris, éditions MAC/VAL, 2014, p. 58.

Dans le registre de l'intimisme, Eric Laniol théorise sous le nom de « logiques de l'élémentaire » des pratiques plurielles, désabusées, désublimées, dérisoires, qui placent l'œuvre en dehors des projections narcissiques grandioses et de l'affirmation de l'élaboration artistique. Il défend une idée brouillonne de l'art, d'un art mal défini, bricolé, décalé, précaire, mineur, pauvre, parfois paresseux, prosaïque. Le rapport entre le récepteur et l'œuvre peut rester dans la distance que déplore Suzanne Lacy, mais la qualité symbolique de ce qui est montré dégrade ce qui est attendu de l'œuvre en termes de matériau, de fabrication, de sens. Un jeu de procédures incongrues, d'attention au négligeable, permet la création d'événements, de formes et de séries, de collections, et rapproche l'art et ses œuvres d'un amateurisme rusé, tel que nous tenterons de le définir dans la deuxième partie de cette thèse.

Ainsi, dans un mouvement parfois conjoint, la théorie, l'art et l'écriture esthétique arrivent à un stade diminué, à une position de faiblesse généralisée et en quelque sorte savante qui reflète, d'une part, une position minoritaire par rapport au monde technologique et industriel et, d'autre part, la maturité d'une approche esthétique ouverte et errante. Le pessimisme de la négativité apparaît comme le stade final de cette nouvelle objectivité. La disparition de l'art, le désastre de l'esthétique et de la philosophie pourraient être compris, sans espérance dialectique, comme art, esthétique et philosophie de la disparition et du désastre.

II. La négativité

Avant d'être une catégorie pessimiste, la négativité est d'abord attention à un réel instable qui s'élabore dans le non-savoir. Elle est centrale dans certaines pensées, non comme un moment de l'Esprit, mais comme son état permanent. La notion négative de dispersé, même si elle se rattache à une sorte d'arrachement de l'être et de la puissance, n'en contient pas moins en soi son propre être et sa propre puissance, qui sont de l'ordre de la faiblesse et de la basse intensité.

A. Scepticisme et négativité

Ainsi, un ensemble de notions négatives peuvent émerger et parler d'un rapport au monde peu actif : entre autres, l'attention flottante, le non-savoir, le non-agir, l'indifférence, la communauté négative comportent une capacité critique et même d'effectuation.

L'attention flottante

L'attention flottante (*gleichschwebend)*, recommandée par Sigmund Freud pour l'écoute psychanalytique du patient, parfois aussi traduite par « attention suspendue »[66], est une autre forme d'*épochè* sceptique. Elle s'oppose à la planification et à la vigilance. Elle suppose une dispersion de l'attention, qui ne se focalise sur rien, ni sur les éléments du langage ou les signes non verbaux, ni sur l'évolution de la relation (au sens de récit) ou du transfert. Cette absence de sélection et de limitation n'en est pas moins, dans la coexistence des contraires, une focalisation inconsciente, fluctuante et cordiale, sur l'analysé, et sur la propre attention intérieure de l'analysant. Même si cette notion d'attention flottante dans la relation analytique est complexe et critiquée, elle reste un paradigme important de la possibilité du silence, de l'absence, du retrait. Elle est une position quiétiste qui n'implique pas de résolution, au double sens de volonté et de solution. L'attention artistique est elle aussi parfois flottante, elle est attente. « Le retrait de l'attention, souligne Theodor Reik, ne provoque pas l'inattention, mais un changement d'attention, cela entraîne à une disponibilité à recevoir une variété de

[66] REIK Theodor, *Ecouter avec la troisième oreille. L'expérience intérieure d'un psychanalyste.,* Paris, éditions EPI, 1976 [1948], p. 151.

stimuli émergeant de l'inconscient ou de l'inconnu. »[67] Le flottement de l'attention diffère le sentiment de vérité.

Art, philosophies orientales et scepticisme

Dans les années 1960, la diffusion des idées taoïstes, des philosophies indiennes et chinoises, a été l'occasion, pour des artistes comme John Cage ou Robert Filliou, de s'emparer à leur manière de la philosophie négative orientale, de notions comme le non-savoir, le non-agir ou le non-être, qui à bien des égards s'apparentent à certains principes sceptiques. Chez ces artistes, l'indétermination, l'attention au vide, une indifférence aux définitions positives de l'art et aux jugements de valeur ont ouvert les pratiques au négatif, au silence, à ce qui n'est pas fait, à ce qui existe indépendamment de l'auteur.

L'indifférence, conçue comme acceptation de l'étant et permettant une définition élargie de l'art, est déjà présente chez Tristan Tzara quand il affirme, en 1922 : « Dada n'est pas du tout moderne, c'est le retour à une religion d'indifférence quasi bouddhique. Dada met une douceur artificielle sur les choses, une neige de papillons sortis du crâne d'un prestidigitateur. »[68] Tzara repousse le principe de non-contradiction. Il prône le non-sens et dilue les professions de foi dans la déclaration simultanée d'opinions opposées : « J'écris ce manifeste pour montrer qu'on peut faire les actions opposées ensemble, dans une seule fraîche respiration ; je suis contre l'action ; pour une perpétuelle contradiction, pour l'affirmation aussi, je ne suis ni pour ni contre et je n'explique pas car je hais le bon sens. »[69]

La politique de l'indifférence

L'indifférence aux sens établis est une méfiance active vis-à-vis des conformismes (« le bon sens »), des dogmatismes et des hiérarchies. Confrontée au combat politique, ou à l'exigence éthique, cette indifférence pose la question du danger de sa généralisation. Pour John Cage, les idées, en tant que doctrines pesantes, sont à évacuer : « Anscombe est / une féministe, tient à porter un pantalon / Contrainte de faire cours / en robe, elle en prenait une avec elle / se changeait, faisait cours, se changeait à nouveau, / rentrait chez elle à pied (enseigne tout le temps) et en / pantalon. Comme on disait : "Quand te dévêtiras-tu de tes idées ?" Pas / d'échappatoire. »[70] Cage semble dire que le féminisme est une illusion, comme toutes les autres idées, et ne pas tenir compte du courage politique. Une des critiques de Boulez vis-à-

[67] *Idem*, p. 161.
[68] « Conférence sur Dada », prononcée en septembre 1922 à Weimar et Iéna lors d'un congrès Dada-constructivisme organisé par Théo Van Doesburg, in : TZARA Tristan, *Dada est tatou. Tout est Dada.,* Paris, éditions GF Flammarion, Paris, 2006 [1996], p. 268.
[69] « Manifeste Dada 1918 », in : *Idem*, p. 204.
[70] CAGE John, *l'Œil du poète,* traduit par Christophe Marchand-Kiss, Paris, éditions Textuel, 1998, pp. 34-35.

vis de Cage a été de dénoncer les limites politiques de son indifférence, qui au fond fait le jeu du fascisme et du pouvoir, par opposition à l'engagement et à l'inscription volontariste dans les valeurs progressistes et les jeux institutionnels. Cage puise son humour sociétal dans les théories orientales sur l'illusion des attachements et la réalité de la pensée négative. Néanmoins, la position sceptique est indifférente à l'indifférence ou non d'autrui, et ne confère pas plus de valeur à l'indifférence qu'à l'absence d'indifférence. Autrement dit, elle accepte tout, la pluralité des luttes, la possibilité des illusions, le courage d'Anscombe et la désinvolture de Cage. Elle ne pose pas la critique sur la participation politique, mais porte le doute au cœur de toute croyance ou certitude.

Ainsi que nous l'avons vu plus haut, et comme l'indique Diogène Laërce, le scepticisme s'origine au contact de la philosophie indienne, lors de la conquête d'Alexandre : Pyrrhon « […] suivit partout [son maître Anaxarque], au point même d'entrer au contact avec les Gymnosophistes [fakirs] de l'Inde et avec les Mages. Telle paraît bien être l'origine de sa très noble manière de philosopher : il introduisit en effet la forme de l'insaisissabilité et de la suspension du jugement, comme le dit Ascanios d'Abdère. Il disait en effet que rien n'est beau ni laid, juste ni injuste […]. En effet, selon lui, chaque chose n'est pas davantage ceci que cela. »[71] En somme, Tzara, Filliou ou Cage, à travers le bouddhisme ou le taoïsme, sont revenus aux sources du scepticisme. Mais le scepticisme radical d'un Pyrrhon, et notamment dans la lecture qu'en fait Sextus Empiricus, vise à ne pas faire de l'indifférence une morale ou un absolu, puisque toute idée est soumise au doute, y compris celle de tout soumettre au doute. Tristan Tzara, qui revendique un bouddhisme un peu magique et personnel plutôt que comme une pratique médiatisée par des gourous et des sectes, est en ce sens plus proche de la négativité sceptique.

Une communauté négative

La latence de la pensée, la suspicion de la connaissance et la suspension du jugement ne créent que de la faiblesse : présence faible, savoir faible, communauté faible. C'est ici la question du compagnonnage qui est posée, dans la confusion des langues, dans la dispersion babélienne où le langage de l'autre, avec la profusion des transferts et la diversité des cultures, n'est pas plus clair qu'un babil. Le destinataire reste toujours inconnu et se débat lui-même dans la question du non-savoir, comme l'écrit Maurice Blanchot à propos de la communauté des lecteurs : « il faut rappeler que le lecteur *n'est pas un simple lecteur*, libre à l'égard de ce qu'il lit. Il est souhaité, aimé et peut-être intolérable. Il ne peut savoir ce qu'il sait, et il sait

[71] LAËRCE Diogène, « Pyrrhon », traduction de Jacques Brunschwig, in : LAËRCE Diogène, *Vies et Doctrines des philosophes illustres,* Paris, éditions du Livre de poche, 2009 (IIIe siècle), pp. 1099-1100.

plus qu'il ne sait. Compagnon qui s'abandonne à l'abandon, qui est perdu lui-même et qui en même temps reste au bord du chemin pour mieux démêler ce qui se passe et qui ainsi lui échappe. »[72] Le lecteur n'échappe pas à la dispersion active du savoir. Sa lecture passe par des pertes d'identité, des défaillances. L'analyse par Blanchot du lecteur chez Bataille l'amène à souligner que l'auteur se sent souvent méprisable au moment où il s'« expose ». Bataille choisit alors l'anonymat des destinataires, une assemblée dispersée, « la communauté négative : la communauté de ceux qui n'ont pas de communauté »[73].

L'unité récalcitrante

Dans une approche négative, motivée par la volatilité de l'intellection et du sens, s'élabore une pensée paradoxale qui nie le concept pour l'approcher sans le saisir. « La "fausse" unité, le simulacre d'unité, écrit Maurice Blanchot, la compromettent mieux que sa mise en cause directe qui au reste n'est pas possible. »[74] L'unité ne peut pas être combattue, ni au nom d'une autre unité, ce qui serait contradictoire, ni en aucun autre nom, car une force d'attraction empêche la mise en cause de l'unité. L'unité sort renforcée de sa mise en question, de sa négation, mais elle est sapée par sa parodie. L'écriture fragmentaire, celle par exemple de *l'Ecriture du désastre,* de Maurice Blanchot, vise à ne pas mimer une unité illusoire, comme la dissertation argumentative, mais cette unité se cristallise néanmoins en négatif dans les manques mêmes du fragmentaire, dans ses effets de miroirs et d'éblouissements, qu'il conviendrait de comprendre comme de nouveaux simulacres.

B. Mythes de la dispersion

L'approche par le mythe permet aussi, comme la fragmentation, de se placer dans une vérité métaphorique et de déplacer la pensée. Le mythe, souvent lié aux dominations religieuses et donc à la monopolisation des moyens de production idéologique, s'élabore dans un rapport subtil à l'être, que transforme l'oubli des codes. Il permet de se rattacher à l'histoire de la pensée, à des pensées en histoires. La mythologie de la dispersion est plurielle et complexe. Il ne s'agit ici que d'ébaucher quelques pistes de réflexion à partir du mythe égyptien d'Osiris et hébreu de Babel, notamment, pour ce dernier, à travers l'utilisation qu'en a fait Derrida.

L'être partiel

---

[72] BLANCHOT Maurice, *la Communauté inavouable,* Paris, éditions de Minuit, 2005 [1983], p. 43.
[73] *Idem*, p. 45.
[74] BLANCHOT Maurice, *l'Ecriture du désastre,* Paris, éditions Gallimard, 2014 [1980], p. 8.

On retrouve dans les religions et les mythologies le thème de la dispersion, souvent comme un pendant négatif à l'unité. La dispersion, que ce soit celle du peuple de la Bible (avec Babel) ou celle des organes (Osiris, Orphée), est, en tant que punition ou vengeance, la pluralisation morcelante d'une unité. Elle atteint celui qui s'élève, elle est castratrice. La dispersion est un châtiment réservé au dieu naïf (Osiris), au poète solipsiste (Orphée), à la nation orgueilleuse (Babel). Elle sanctionne la confiance, le sentiment enfantin de la force.

Les *membra disjecta*, la mort d'Osiris

La peine de dispersion est aussi un message. Elle contient une promesse de rédemption, d'unité retrouvée, une unité apaisée, transformée, dénuée de démesure, d'*hybris*. Le corps d'Osiris, démembré puis reconstitué, est une entité composite à laquelle il manque quelque chose, le phallus englouti par un poisson, manque auquel il est suppléé par une prothèse. Mythe extrême de la castration dans l'éparpillement, Osiris puise, dans la perte de la puissance, dans l'exil et dans la mort, une forme de résurrection ou de métamorphose. Il revient de la mort par les soins, l'amour et l'appel de son épouse et sœur Isis[75]. « « Le dieu Osiris représente le prototype du souverain idéal. Le chapitre 175 du *Livre des morts* relate la façon dont Rê le désigna pour lui succéder […]. Victime de la jalousie de son frère, il fut assassiné, puis réanimé par son épouse, Isis. Il devint dès lors le seigneur du monde souterrain, le protecteur des défunts. »[76] La dispersion est une forme de mort, de plongée dans l'inconnu, dans les ténèbres.

L'incomplétude

Le culte autour de la mort et de la reviviscence d'Osiris était très actif en Egypte durant le premier millénaire avant notre ère : « " Secourable au malheureux ", Osiris offrait à tout un chacun la possibilité de partager sa destinée. Dans un contexte politique et social mouvant, devenir *un* Osiris était un souhait collectif […]. »[77] Il est devenu alors « un dieu qui n'est plus du tout funèbre ni lugubre »[78]. Le possible passage d'un corps éclaté à un corps reconstitué est la métaphore d'une reconstitution à travers l'expérience du morcellement, puis du

---

[75] « Je t'appelle et je pleure si fort / Qu'on l'entend dans le ciel / Mais tu n'entends pas ma voix ? / Je suis la sœur que tu aimais sur terre… » (« Lamentations d'Asèt [Isis] et Nephtys », cité in : QUENTIN Florence, *Isis l'Eternelle. Biographie d'un mythe féminin,* Paris, éditions Albin Michel, 2012, p. 42.

[76] *Les Portes du Ciel. Visions du monde dans l'Egypte ancienne,* catalogue sous la direction de Marc Etienne, à l'occasion de l'exposition éponyme au musée du Louvre (6 mars-29 juin 2009), Paris, éditions Musée du Louvre/ Somogy, 2009, p. 74 [notice de Noëlle Timbart].

[77] Laure Pantalacci, in : COULON Laurent (Actes édités par), *le Culte d'Osiris au 1er millénaire av. J.-C.,* Actes de la table ronde internationale tenue à Lyon les 8 et 9 juillet 2005, Paris, éditions de l'Institut français d'archéologie orientale (Le Caire), 2010, p. X.

[78] YOYOTTE Jean, « Osiris dans la région d'Alexandrie », in : *Idem*, p. 33.

recueillement, de la recomposition et du manque. La religion d'un dieu couturé, castré, réparé indique la participation divine à la souffrance et au manque, à une faiblesse constitutive.

La réorganisation du corps dispersé de la connaissance est aussi la quête d'Isis des sciences humaines, qui se constitue sur un constat renouvelé d'incomplétude. La quête du savoir passe ainsi par un « parcours livresque, égrenage de statistiques et d'hypothèses, c'est la lecture obligée des résultats obtenus par les sciences humaines pour saisir enfin les morceaux de son corps, pour assembler les bribes de son âme, à la recherche "du sujet idéal et unique d'une théoria", de cette "intuition, voire contemplation dont on suppose que la connaissance exhaustive nous permettrait d'entendre aussi bien tout son passé que son avenir" [Jacques Lacan]. »[79]

Le manque, la faiblesse et l'éparpillement caractériseraient une philosophie générale de la dispersion, sans cependant la perspective d'une résurrection de la connaissance. Cette philosophie négative se reconnaît dans l'absence de savoir, dans les savoirs du non-savoir et dans les explorations de la négativité. Elle mesure la division du sujet, sa complexité et l'absence de communauté possible. Elle restitue l'art à la dimension du manque et de l'artifice.

L'unité seconde de l'incomplétude

L'expérience de la dispersion est, dans le mythe d'Osiris, à la fois une suite et un préalable à l'expérience de l'unité, mais l'unité seconde est alors marquée par l'incomplétude, par l'outillage, par le patchwork. Une unité fantasmatique, fondée sur un sentiment fugitif de puissance, laisse place, à travers l'expérience de la dispersion et de la perte, à une unité de la reconstruction, de l'incomplétude, des fragments retrouvés, de la fragilité : l'unité réelle de ce qui se présente dans le manque et sous le signe de la mort. Cette unité est incertaine, dans une série de contradictions internes : en tant qu'unité, elle est une force et entraîne à la démesure ; en tant que faiblesse, elle expose à la violence ; en tant que manque, elle est souffrance, désir et tension. Une fois l'unité de l'incomplétude atteinte, il est rare qu'elle ne verse pas d'un côté ou de l'autre.

Le mécanisme du savoir est lui-même un mouvement alternatif de dispersion et de cristallisation. L'enthousiasme heuristique, souvent déçu, fait succéder sentiments d'unité, de coïncidence avec le mouvement du savoir, et, de l'autre côté, doutes, déceptions, sentiments d'impuissance. La pensée se met en marche et fait régulièrement l'expérience de la perte, du

[79] CIFALI Mireille, *le Lien éducatif : contre-jour psychanalytique,* Paris, éditions PUF, 2005 (5e édition) [1994], pp. 37-38.

désastre, du vide. La dispersion répond à cette épreuve d'être sans attache, sans centre, sans consistance. Elle est un moment négatif de la pensée.

Les dispersions bibliques

L'exil et la dispersion apparaissent très tôt dans le mythe biblique. Avec la punition divine consécutive au péché, l'homme et la femme sont chassés du jardin d'Eden, de la vie idéale. Caïn, fratricide, est lui aussi condamné à l'errance, dans un redoublement de l'exil. Puis la dispersion des habitants de Babel et la confusion des langues signent l'échec des entreprises collectives et de l'unité. L'homme se situe désormais dans la mort, la culpabilité, l'Histoire, la perte, la ruine, l'errance, la solitude, le non-lieu, la non-communication, le non-être. La vie devient expérience de la négativité. D'une certaine manière, la pensée dans l'univers technologique, après les guerres mondiales et la Shoah, se situe dans ces ruines, avant toute nouvelle unification du langage. Transposée dans le récit biblique, elle se place avant le développement d'une nation messianique, comprise comme illusion totalitaire, mais toujours différée ou vouée à l'échec dans sa réalisation.

Babel ou la déconstruction

Jacques Derrida revient à plusieurs reprises sur le chapitre XI de la *Genèse,* consacré à Babel, c'est-à-dire sur l'érection d'une tour par tous les hommes, tour qui devait toucher le ciel, jusqu'à ce que le dieu s'en irrite : « L'Eternel descendit sur la terre, pour voir la ville et la tour que bâtissaient les fils de l'homme ; et il dit : " Voici, ils sont un seul peuple et ont tous la même langue : voici ce qu'ils ont pu commencer par faire, et maintenant ne se dressera-t-il pas devant eux un obstacle à ce qu'ils projettent d'entreprendre ? Allons, descendons, et ici même, confondons leur langage, de sorte que l'on n'entende pas le langage de l'autre. " L'Eternel les dispersa de ce lieu sur toute la surface de la terre et les hommes renoncèrent à bâtir la ville. C'est pourquoi on la nomma Babel, parce que là le Seigneur confondit [*balal*] le langage de toute la terre ; et de là l'Eternel les dispersa sur toute la surface de la terre. »[80]

Ce qui intéresse le philosophe, c'est d'abord l'idée de déconstruction, comme antidote à la démesure, à l'*hybris*, à la tentation du savoir absolu. Le dieu déconstruit la tour, instaure la pluralité des langages, l'impossible traduction. L'humanité devient la communauté de ceux qui ne peuvent plus former communauté, faute d'une langue commune et d'un lieu commun. C'est dans la reconnaissance de cette faille, de cette pluralité, de cette confusion que pourrait s'ébaucher de nouveau un lien, et non dans l'aliénation idéaliste à un projet global et absolu.

---

[80] *Genèse,* XI, 5-9, in : MUNK Elie, *la Voix de la Thora. La Genèse,* Paris, éditions Fondation Odette S. Lévy, 1996 (traduction du Rabbinat français, première édition de 1976), p. 11.

Derrida souligne la corrélation entre la ruine de l'entreprise totalisante et l'irréductibilité des langues entre elles : c'est au niveau de la diversité des langues et dans la langue que s'organise le malentendu et s'organise la dispersion. La confusion est parallèle à l'acte de déconstruction. Nous serions peut-être à ce moment historique de déconstruction du savoir qui suit les croyances totalitaires et les savoirs absolus. Ainsi, l'art se réinvente dans des organisations sémantiques particulières et multiples qui défient la compréhension et l'unification (arts contemporains et singuliers, musiques contemporaines, écritures expérimentales).

Dissémination et déconstruction

Le mythe de Babel n'est pas seulement lié à la confusion des langues, mais à la dispersion d'un peuple unifié pour construire. A la dispersion dans l'espace s'ajoutent la confusion des langues et la séparation des communautés. D'un peuple on passe à une pluralité de peuples qui ne s'entendent plus. La dispersion devient l'impossibilité de se « faire un nom ». Elle a à voir avec l'anonymat. Comme le remarque Jacques Derrida, la chute de la ville est à la fois refus de l'unification et déconstruction : « la dissémination est ici déconstruction » [81], écrit-il. Inversement, la déconstruction apparaît comme une manière de détruire les édifices unificateurs, de saper les constructions idéologiques, de penser les failles dans les systèmes. Toute entente comprend sa propre ruine. L'impossibilité de la traduction est un exemple de la dissociation du sens dans la langue. La pensée et le langage sont hétérogènes, le référent et les mots sont disjoints. Le sensible et le rationnel apparaissent dans leurs détails et leur globalité comme les signifiants d'un impensable. Dans la dissémination des signifiants, le scepticisme est de mise.

Concepts de la dispersion

Autour du texte biblique, associé par le philosophe aux problèmes de la traduction ou de l'urbanisme, Derrida dégage ou esquisse plusieurs notions et thèmes, et notamment un « axiome d'incomplétude », « le respect de ce *non-savoir* dans la science et la compétence architecturale ou urbanistique »[82], la question du nom, de la nomination, de la colonisation par le nom, la notion d'« éclats », le rapport entre le post-modernisme et la fin du programme de maîtrise[83]. « Si, dit-il, le modernisme s'est défini par son aspiration au savoir absolu, le post-modernisme est peut-être le constat ou l'expérience de sa fin, de la fin de ce programme de

[81] DERRIDA Jacques, « L'art des confins», in : *Mélanges offerts à Maurice de Gandillac*, PUF, 1985.
[82] « Génération d'une ville : mémoire, prophétie, responsabilité » (conférence de 1991), in : DERRIDA Jacques, *les Arts de l'espace. Ecrits et interventions sur l'architecture,* Paris, éditions de la Différence, collection Essais, 2015, p. 129.
[83] « Labyrinthe et archi/texture », entretien avec Eva Meyer de février 1984, in : *Idem*, pp. 43-44.

maîtrise. » Après « l'intervention » divine, « l'interruption » du programme de construction » et depuis la « confusion » des langues, la dispersion est pour Derrida, « *la labyrinthicité du labyrinthe »*[84]. Le labyrinthe s'est étendu sur toute la surface de la terre et dans toutes les dimensions du savoir. Le chaos provoqué par la domination du technologique (lequel construit sa propre tour de Babel) déplace la pensée non fascinée, non instrumentalisée, dans une marge, hors de l'absolu, dans le doute d'elle-même et du monde, dans la particularité de ses propres murs, dans l'interrogation sur sa langue et ses catégories. La dispersion renvoie à la périphérie d'un espace dont le centre est le désastre.

Ainsi, les mythes d'Osiris et de Babel métaphorisent la lutte où la puissance conduit à la perte, et la perte à une incomplétude critique. Mais la déconstruction du savoir ne conduit-elle pas, a contrario, à une sacralisation abusive du symbolique, notamment dans une pensée de l'œuvre et de la fiction, qui retrouverait en ces dernières l'unité perdue de l'être ?

C. L'unité perdue de l'être, l'unité fragile de l'œuvre

L'idéalisme universaliste de Platon

Le problème de l'un et du multiple, de la simplicité des idées et de la multiplicité du sensible a conduit Platon à imaginer un monde des Idées autonome, un monde des Formes, dont le monde réel est une sorte d'image dégradée. Dans la *République,* il associe les objets fabriqués, comme le lit ou la table, à des formes idéales : « Des lits, des tables, il y en a, je pense, des multiplicités. – Comment le nier ? – Mais il y a, je pense, des formes relatives à ces objets fabriqués, deux formes : une forme unique du lit, une forme unique de la table.» [85] Dans le *Parménide*, il se pose même la question de savoir si le poil ou la boue renvoient à des idées : le sale, le laid renvoient-ils à des idées ? La réponse est ambiguë, le jeune Socrate commençant par dire que ce serait « par trop étrange », qu'il y a déjà pensé, mais qu'il en a repoussé, refoulé la pensée. Parménide renvoie alors Socrate à sa jeunesse, à son immaturité. « Et d'objets comme ceux-ci, Socrate, qui pourraient sembler d'emblée ridicule, cheveu, boue, crasse, ou tout autre objet de nulle importance et de nulle valeur, te demandes-tu aussi s'il faut ou non poser, pour chacun, une forme séparée, elle-même distincte de l'objet que touchent nos mains ? – Je ne me le demande nullement, aurait répondu Socrate ; à ce que nous

[84] *Idem*, pp. 42.
[85] PLATON, *la République,* X, 595a et b, in : PLATON, *Œuvres complètes,* tome 1, traduction du grec par Léon Robin, Paris, éditions Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1950 (première édition à Athènes en –315), p. 1205.

en voyons, à cela je reconnais existence ; mais penser qu'il en existe une forme serait, je crains, par trop étrange. De temps à autre, je l'avoue, l'idée m'a tourmenté qu'il faudrait, peut-être, en admettre pour tout. Mais à peine m'y suis-je arrêté que je m'en détourne en toute hâte, de peur de m'aller perdre et noyer en quelque abîme de niaiserie. Aussi, revenu à mon refuge, aux objets à qui nous venons de reconnaître des formes, c'est de ces objets que je fais ma conversation et mon étude. – C'est que tu es jeune encore, aurait dit Parménide, et pas encore saisi par la philosophie, de cette ferme emprise dont, je le compte bien, elle te saisira quelque jour, le jour où tu n'auras mépris de rien de tout cela. A cette heure, tu as encore un regard à l'opinion des hommes : c'est l'effet de ton âge. »[86] Parménide semble alors affirmer l'essentialité du multiple, l'illimitation du monde des formes, la dignité de tout ce qui existe. C'est la reconnaissance ontologique du négatif qui signe l'accession au véritable statut de philosophe. « Un jour, tu n'auras mépris de rien de cela », ni de la boue ni de la crasse, qui répondent eux aussi à des formes.

Idéalisme et représentation

Dans ce cadre idéaliste platonicien, le peintre est accusé de pousser à la dispersion, car l'imitation du sensible aboutit à multiplier le multiple, à augmenter les apparences et les illusions, à alimenter le spectacle du simulacre, au lieu de concentrer l'attention vers l'Idée : « un peintre, un faiseur de lits, un Dieu, voilà trois préposés à la fabrication de trois espèces de lits. »[87] Dans le système platonicien où le réel n'est qu'une image de l'Idée, l'imitation du réel devient l'imitation d'une image. Renversant cette hiérarchie qui place la représentation en dessous du sensible, les néoplatoniciens byzantins et ceux du Quattrocento florentin ont valoir, à la suite de Plotin, que la peinture imite non le sensible, mais l'intelligible. L'œuvre se réfère aux idées plutôt qu'aux choses, elle est donc dans un degré de ressemblance supérieur. La contemplation de l'image peut servir dans certains cas de passage vers l'idéal. L'art représenterait, par la recherche du beau idéal, une démarche vers l'un et le vrai, et non une dispersion dans le simulacre. La puissance de la création dépasserait la finitude du sensible et, comme la philosophie, ferait accéder au monde non contingent des Idées. L'art oscille entre une définition spectaculaire (la dispersion dans le divertissement et le simulacre) et une dimension heuristique (la promesse du vrai).

La matière et l'ennui

A partir du dix-huitième siècle, avec la mort progressive de dieu, l'émergence du matérialisme et le rejet grandissant de la métaphysique, l'être disparaît des mondes

[86] PLATON, *Parménide,* 130c,d,e, éditions Guillaume Budé, Les Belles Lettres, Paris, p. 60.
[87] PLATON, *la République,* X, 597b, in : PLATON, *Op. cit.* note 85, p. 1207.

inaccessibles et se limite à la matière. Ne demeurent que l'univers sensible et l'imagination poétique, tous deux en passe de désenchantement. Comme le souligne Jean-Paul Sartre, l'échec de la révolution de 1848 signe la fin de l'espérance dans la puissance poétique. « On commence à nommer *ennui* cette intuition directe de l'Etre. Du reste, si Dieu n'est pas, Etre et Matière sont des termes interchangeables ; l'Etre est dispersion, inertie et extériorité. Le poète déteste fort cette Matière qui le réduit au pur éparpillement ; elle conteste tous nos privilèges ; cet atroce égalitarisme vient contester au nez du héros, du Génie, du Saint " l'évidence de tout l'être pareil " [Mallarmé]. »[88] L'être ne se cristallise plus dans quelques individus ou quelques œuvres, comme des éclats dispersés, mais il se répand indifféremment dans l'infinité du réel, abolit les hiérarchies, les aristocraties, les valeurs. Tout est indifféremment matière, poussière. Tout devient art par l'artifice de la mise en scène (le ready-made de Duchamp) ou par la sensibilité du regardeur (Rimbaud et la littérature populaire). Le matérialisme, le refus du transcendantal poussent l'art dans ses retranchements, en tant qu'il est retranché à la fois du dicible du discours, et de l'indicible de la métaphysique.

L'œuvre : synthèse ou trace d'une dynamique ?

L'œuvre peut apparaître comme une unité retrouvée. De quel unité perdue s'agirait-il ? Pour Adorno, l'unité du monde tient par un sortilège construit par les forces idéologiques. Il distingue alors l'œuvre, de l'étant, en tant que l'œuvre s'extrait du monde et s'y oppose, non sans en extraire des éléments dispersés, presque au hasard. L'œuvre, par sa dimension arbitraire et singulière, apparaît alors, dans son utilisation fragmentaire de l'étant, comme Isis vis-à-vis des membres dispersés d'Osiris. L'œuvre réalise localement une synthèse *(sun-thesis),* traduction grecque de la composition *(cum-ponere).* Elle place, elle pose ensemble des éléments éloignés. Elle réunit des morceaux disparates. Elle se construit sur le cadavre du monde démembré. Elle propose une unité dégagée de l'idéologie dominante. Mais tandis que l'art de la composition de la Renaissance, comme le souligne Baxandall à propos d'Alberti, s'établit sur le modèle de la rhétorique et organise une progression vers l'énonciation, dans laquelle il s'agit d'éviter le « tumulte »[89], la synthèse adornienne ne gomme aucune aspérité, n'élimine pas les métissages, ne produit pas d'utopie.

Adorno prend la métaphore de « l'aimant dans un champ de limaille de fer ». L'œuvre attire et agglutine. Elle se définit moins en tant qu'objet synthétique que comme effet et trace d'une

---

[88] SARTRE Jean-Paul, *Mallarmé. La lucidité et sa part d'ombre,* Paris, éditions Gallimard, 1986 (première édition en 1979 de « L'engagement de Mallarmé »), p. 31.

[89] Voir : BAXANDALL Michael, *les Humanistes à la découverte de la composition en peinture. 1340-1450*, traduit de l'anglais par Maurice Brock, Paris, éditions du Seuil, 1989 (édition originale en anglais de 1971), p. 151 sqq.

dynamique d'aimantation, d'extraction et d'agglutination : « L'identité de l'œuvre et de la réalité existante est aussi l'identité de sa force d'attraction qui rassemble autour d'elle ses *membra disiecta*, traces de l'Etant. L'œuvre est apparentée au monde grâce au principe qui l'oppose à celui-ci, et par lequel l'esprit a modelé le monde lui-même. La synthèse opérée par l'œuvre n'est pas seulement imposée à ses éléments. Elle répète, là où les éléments communiquent entre eux, un fragment d'altérité. »[90] La synthèse réalisée par l'œuvre ne se départit pas, pour Adorno, d'un aspect fragmentaire et fragmenté. L'œuvre n'ajoute pas de l'unité au monde. Elle s'oppose à lui, elle en synthétise la dimension morbide, chaotique et aléatoire, en affirmant sa propre dimension composite et plurielle.

Le labyrinthe des arts contemporains

Rencontrant, lorsque j'avais vingt ans, Jacques Monory, à qui j'étais présenté comme quelqu'un qui souhaitait devenir artiste, le peintre me dit que c'était beaucoup plus difficile de s'y retrouver à présent (dans les années 1980), à cause de la multiplicité des artistes et des courants, que dans sa propre jeunesse. Peut-être voulait-il dire qu'il était plus difficile de se perdre, dans la mesure où la fin de l'enseignement académique dans les années 1960 et 1970 avait ouvert les formations artistiques à une pluralité de directions et d'influences, favorisant la diversité : dans un paysage varié et habité, il est plus compliqué d'affirmer sa différence, ne serait-ce que pour soi, de trouver un endroit perdu, peu fréquenté.

Au contraire, le conservatisme des écoles des Beaux-Arts avant 1968 enfermait la culture dans des limites conceptuelles appauvrissantes. Jean-Claude Le Gouic rappelle « les conceptions rétrogrades » de cette époque : « Je voudrais rappeler qu'il n'y a pas si longtemps, [Cézanne] constituait encore, pour des jeunes artistes, une des voies pour échapper au carcan de ceux pour qui le véritable savoir-faire s'était éteint avec Ingres. Pour tous ceux qui ont terminé leurs études d'art avant 1968, Cézanne représentait deux choses : d'une part, une ouverture vers une plasticité libre et la possibilité d'une voix abstraite pour l'expression, d'autre part, une position de repli dans la recherche picturale novatrice devant l'inventivité créative au parfum de scandale des manifestations d'Yves Klein, Arman, Hains et des autres. »[91] L'étudiant des Beaux-Arts devait compter sur des sources plus difficiles à trouver pour se diversifier, ce qui restreignait par ricochet la variété générale des partis pris artistiques.

---

[90] ADORNO Theodor W., *Théorie esthétique,* texte établi par Rolf Tiedemann, traduit de l'allemand par Marc Jiménez, Paris, éditions Klincksieck, 2011 (édition allemande originale de 1970), p. 24.

[91] LE GOUIC Jean-Luc, « Ce que Cézanne apprend aux peintres… », in : COLLECTIF, *Ce que Cézanne donne à penser,* Actes du colloque d'Aix-en-Provence (juillet 2006), Paris, éditions Gallimard, 2008, p. 258.

Une part de la formation revient en effet à étudier et à expérimenter la pluralité du paysage artistique, comme put le faire Kurt Schwitters après ses études académiques grâce à la revue *Der Sturm* de Herwarth Walden. Mais la fragmentation, la complexification et la sédimentation des expériences artistiques contemporaines, avant que les réseaux sociaux et la toile n'ouvrent les accès à la culture, entravaient encore dans les années 1980 le travail de familiarisation avec les œuvres et le choix de sa propre voie. Sauf à l'intérieur d'études dirigées, guidées et validées, l'impétrant avait des difficultés à privilégier une démarche qui, pour reprendre une expression de Philippe Lacoue-Labarthe, soit « à la mesure d'un temps où ce qui est mis en question et en cause, c'est la survivance de l'art en tant que tel »[92]. Ce sentiment de confusion est d'ailleurs à l'origine d'un travail plasticien contemporain qui recense « 600 démarches d'artistes », « sous la forme de diagrammes de synthèses », définissant la singularité des artistes notamment par le « moteur » qui les anime et par les « moyens »[93] utilisés. Une certaine formalisation efficace des singularités artistiques permet de repérer et de théoriser les démarches existantes.

L'explosion de l'œuvre

La survivance de l'art n'est donc plus être organisée autour d'un élément commun, si jamais elle l'a été, mais se manifeste au contraire dans la multiplicité, l'éparpillement et la segmentation. Pour Yves Michaud, avec la déconstruction de l'œuvre, les courants contemporains s'attachent à une bribe, à un fragment de ce que peut être une œuvre, et œuvrent sur cette bribe. Les mouvements des années 1970, écrit-il, « contribuaient à écarteler encore un peu plus l'objet artistique en lui faisant supporter des tensions contradictoires. L'œuvre explose alors en ses composants : le matériau, le concept, l'attitude artistique, le corps de l'artiste, le milieu d'existence, les conditions sociales de réception. Elle est démembrée. […] La notion d'artiste se trouve, elle aussi, renouvelée et écartelée. Le peintre et le sculpteur doivent désormais coexister avec le chaman, le performer, l'actionniste, le conceptuel, le minimaliste […]. »[94] Les définitions de l'art, de l'artiste et de l'œuvre sont plurielles, dispersées et ouvertes.

Se savoir dupe

Il est à présent demandé aux artistes de savoir définir leur démarche, à la fois pour qu'ils mesurent leur propre singularité, et pour offrir une voie d'accès à des processus qui sont

---

[92] LACOUE-LABARTHE Philippe, « Anecdote. François Martin », [1985], in : *Ecrits sur l'art,* Dijon / Genève, éditions Les Presses du Réel, collection Mamco, 2009, p. 145.
[93] CHANSON Maxime, *600 démarches d'artistes,* Paris, éditions Janninck, 2011, p. 9.
[94] MICHAUD Yves*, l'Art à l'état gazeux,* Paris, éditions Fayard / Pluriel, 2011 (première éditions, Stock, 2003), pp. 93-94.

multiples. L'art et l'artiste, sans unité, sont dispersés dans la pluralité de leurs manifestations et de leurs explications. Des œuvres émergent, qui réalisent la mort et le démembrement de l'art dans le glissement continu de ses définitions. L'artiste cherche son œuvre, comme l'analysant se cherche, dans une ignorance qui est en même temps le seul savoir possible : « il n'est pas du tout forcé, remarque Lacan dans le *Séminaire* sur *les Non-Dupes errent* (1974), que le poète sache ce qu'il fait, il est même préférable qu'il ne le sache pas. C'est ce qui donne à ce qu'il fait sa valeur primordiale et devant quoi il n'y a vraiment qu'à courber la tête, si on peut faire une certaine homologie entre ce qu'on a comme œuvre de l'art et ce que nous recueillons dans l'expérience analytique. »[95] L'artiste comme l'analysant perdraient leur temps en se proclamant détenteur du savoir, puisque ce qui émerge et qui fait sens s'actualise dans un processus en partie latent. Nul ne gagne à l'illusion de maîtrise, à la posture de celui qui n'est pas dupe. Au contraire, en progressant au loin et auprès de ce qui apparaît, de ce qui se dit, de ce qui se fait, il est possible qu'émerge une part ignorée plus éloquente que les produits des systèmes et des certitudes.

Le mythe de l'interdisciplinarité

La globalisation est en partie une tentative babélienne d'élaborer un savoir universel, avec des traducteurs automatiques, une langue commune, une recherche commune. La dispersion du savoir dans des niches et des spécialisations paraît pouvoir être surmontée par des passerelles favorisant l'interdisciplinarité. Celle-ci, note Althusser, repose cependant sur un « mythe *idéologique* »[96]. L'interdisciplinarité, note-t-il, « c'est un peu le grand mot d'ordre des temps modernes. On en a même fait des villes, physiquement conçues pour la cohabitation et la concentration des grands savants (Princeton, Atomgorod). Ça se "fait" aussi beaucoup, à tous les niveaux, dans les sciences humaines. »[97] Le philosophe, réputé « touche-à-*tout* »[98], spécialiste de la totalité et de la généralité, paraît alors le mieux placé pour guider la stratégie interdisciplinaire, entre planification et laisser-faire, entre solution ou confrontation des disciplines : échanges d'outils et de méthodologies, rapports formels, exploitation et instrumentalisation dommageables de catégories extérieures au champ propre, conclusions « douteuses », « suspectes »[99].

---

[95] Cité par RIBETTES Jean-Michel, « la Troisième Dimension du fantasme », in : COLLECTIF, *Art et fantasme,* présenté par Claude Wiart, Eyssel (Suisse), éditions Champ Vallon, collection L'Or d'Atalante, 198, p. 210.
[96] ALTHUSSER Louis, *Philosophie et Philosophie spontanée des savants [1967]*, Paris, éditions François Maspero, 1974, p. 20.
[97] *Ibidem*.
[98] *Idem,* p. 23.
[99] *Id.,* p. 39.

Les réunions interdisciplinaires et leur idéologie sous-jacente sont ainsi résumées par Althusser : « Cette idéologie […] de l'interdisciplinarité tient en une formule : quand on ignore quelque chose que tout le monde ignore, il suffit de rassembler tous les ignorants : la science sortira du rassemblement des ignorants. »[100] C'est une pensée magique, « oscillant entre un spiritualisme vague et le positivisme technocratique »[101]. Cette pensée magique est aussi à l'œuvre, on le verra, dans l'œuvre d'art total, qui voudrait que l'œuvre ait une plus-value artistique du fait de la réunion des arts qui la constituent. Le plasticien interdisciplinaire contemporain, quant à lui, est une réunion interdisciplinaire à lui tout seul et peut donc s'interroger sur quel fonds d'ignorance il constitue sa démarche.

Néanmoins, à l'instar d'une « histoire connectée », qui se nourrit non seulement d'histoire, mais d'économie, d'ethnologie, et de tous les domaines possibles, une esthétique connectée, mise en rapport notamment à la musicologie, aux études littéraires, dramatiques, peut être mise en œuvre, non sans modestie et précaution. Certaines catégories sont communes à tous les arts qui sont contemporains. L'artiste aussi peut confronter et nourrir sa pratique et ses idées grâce à celles qui dominent dans les autres arts, ne serait-ce que pour desserrer les formatages idéologiques disciplinaires, constitués pour une prétendue excellence et pour l'optimisation de la division du travail.

L'art contre les arts

Avec l'apparition de l'esthétique en tant que philosophie de l'art en général, au dix-huitième siècle, avec Baumgarten et Kant, le concept d'art définit un domaine du sensible transcendantal. La question de la hiérarchie des genres et de leurs contenus spécifiques, si importante dans les siècles précédents, devient progressivement secondaire : l'artiste est certes celui qui est expert dans son genre mais aussi intime de l'art en général. Il a vocation en quelque sorte à exercer en dehors d'un genre particulier ; sa spécialité n'apparaît que comme la manifestation d'un principe plus général. Comment cependant définir l'art ? Est-ce une idée générale sous laquelle on pourrait ranger la musique, l'écriture, la peinture, etc. ? Les œuvres déjouent les simplifications et les généralisations. La finalité non utilitaire de l'art, sous le registre du beau, de la vérité, de l'esprit ou du sujet, semble séparer les œuvres d'art des autres pratiques, quand bien même ces notions fluctueraient et seraient remplacées par d'autres, y compris par leur contraire (le laid, le faux, la dérision, l'impersonnel). Cependant, des travaux à finalité pratique et relevant de commandes, de demandes et de marchés spécifiques s'inscrivent dans le domaine de l'art, lorsque la force de leur définition

[100] *Id.* , p. 46.
[101] *Id.,* p. 47.

commerciale ou politique s'est atténuée. L'architecture industrielle, la sculpture nationale, le cinéma hollywoodien semblent rejoindre, dans leur obsolescence, le domaine de l'art, tout comme les matériels religieux et funéraires.

L'art se définirait d'être inidentifiable. Comme l'écrit Philippe Lacoue-Labarthe, « l'art ne s'identifie que comme ce qui ne peut s'identifier. […] Peut-être l'art est-il, par excellence, ce qui appelle la question. »[102] L'œuvre pose la question de ce qu'elle est, de ce qu'est l'art, de ce qu'est sa « différence » et la différence. L'œuvre est une énigme, non en ce qu'elle se rapporterait à une réponse cachée, mais en tant qu'elle pose la question de son propre statut. L'art fait « vaciller silencieusement, poursuit le philosophe, non pas nos certitudes ou nos réponses, mais notre capacité même de questionner »[103].

La poétique romantique

L'art se caractérise peut-être moins par son usage que par son processus : un processus libre, même s'il n'exclut pas la méthode, l'usage d'une imagination souveraine, bref un état d'esprit individuel appliqué à l'élaboration de formes à usage symbolique. « Ainsi, explique August Wilhelm Schlegel, la théorie philosophique des beaux arts devrait être appelée de la façon la plus appropriée *doctrine de l'art (Kunstlehre),* par analogie avec doctrine de l'éthique, doctrine du droit, doctrine de la science, etc. – ou aussi *poétique,* à partir du moment où l'on convient qu'il y a dans tous les beaux arts, en dehors de la partie mécanique (technique) et au-dessus d'elle, une partie poétique ; c'est-à-dire que l'on reconnaît en eux une activité créatrice libre de la fantaisie (*poïésis*). »[104] La notion de poétique diffère du genre de la poésie. Elle vient du grec *poïeïn,* faire, et désigne un faire spécifique, relié à l'imagination, c'est-à-dire à la capacité libre, à la fantaisie particulière, à la folie ou à la logique propres de chacun. Cette mise en valeur romantique, individualiste, de l'acte poïétique pour définir l'art est à la source d'une approche originale de l'œuvre. Celle-ci relève moins d'une technique que d'une procédure à la fois personnelle et collective (par le jeu des traditions conscientes et inconscientes), avec une part de jeu, de gratuité, et une attention à la forme comme fin. René Passeron a fait de cette poïétique le cœur d'une étude qui s'interroge en premier lieu sur les conduites créatrices et les conditions d'émergence de l'œuvre.

---

[102] LACOUE-LABARTHE Philippe, *Portrait de l'artiste, en général,* Paris, éditions Christian Bourgois, 1979, in : LACOUE-LABARTHE Philippe, *Ecrits sur l'art,* Dijon / Genève, éditions Les Presses du Réel, collection Mamco, 2009, p. 32.

[103] *Ibidem*.

[104] SCHLEGEL August Wilhelm*, la Doctrine de l'art. Conférences sur les belles lettres et l'art,* traduit de l'allemand par Marc Géraud et Marc Jimenez, Paris, éditions Klincksieck, 2009 (conférences originales datant de 1801 à 1804), p. 8.

Appropriation artistique et brouillage des frontières

Les contours de l'activité artistique se déplacent avec la fantaisie imaginative. L'art est une sorte de cadre indéfini qui autorise l'appropriation esthétique selon une promesse non tenue et un malentendu entretenu. Le geste de Duchamp, consistant à importer des objets manufacturés en un lieu d'exposition, rend à l'œuvre sa dimension d'objet et à l'objet son potentiel symbolique. L'art est un territoire susceptible de tout accueillir à l'intérieur de frontières élastiques. L'artiste peut se passer d'œuvre ou nommer plastique, musicale, littéraire toute appropriation qui lui plaira. Un tel système élargit une technique de l'emprunt, du collage, du déplacement. Le territoire symbolique de l'art peut absorber tout ce qui se présente, comme un miroir. Il est aussi l'espace de Lewis Carroll, l'« au-delà du miroir » où règne le non-sens. Il est l'espace freudien du rêve où se recompose la vie diurne selon des formes rhétoriques et fictives. L'art semble donc cette patrie accueillante, cet eldorado, cet âge d'or où la liberté est bienvenue, qu'elle s'éloigne des gestes traditionnels ou qu'elle s'en inspire.

Elargissement du domaine de l'art

L'effrangement, l'enchevêtrement des genres a rendu les artistes attentifs à la pluralité des champs sensoriels et aux ressources des transpositions et des métaphores entre les genres. L'inframince et les ready-made de Duchamp ont ouvert quant à eux le champ de l'art à toutes sortes de pratiques de déplacements et de performance, spectaculaires ou discrètes, dans une sorte de contestation globale. Une artiste comme Véronique Herbert a créé, avec ce qu'elle appelle un *Objet d'art,* un réseau dans lequel elle répercute par courriels les annonces des uns et des autres. Sa démarche ne se différencie guère d'une activité d'information culturelle, sauf qu'en se situant dans l'art, elle joue avec les règles habituelles et déplace l'information dans la sphère de la représentation des flux. Elle accompagne sa démarche d'une théorisation, de traces photographiques et manuscrites, d'un ensemble de protocoles qui peuvent trouver leur place dans un lieu d'exposition. On trouve là un produit de ce que peut devenir l'art au-delà des arts, au-delà des genres, un art singulier que Yves Michaud a appelé « l'art à l'état gazeux »[105] et que Thierry de Duve a nommé « l'art en général » : « On ne devrait jamais cesser de s'émerveiller, ou de s'inquiéter, de ce que notre époque trouve parfaitement légitime que quelqu'un soit artiste sans être peintre, ou écrivain, ou musicien, ou sculpteur, ou cinéaste… La modernité aurait-elle inventé *l'art en général* ? »[106]

---

[105] MICHAUD Yves, *l'Art à l'état gazeux,* Paris, éditions Stock, 2003.

[106] DUVE (de) Thierry, *Au nom de l'art,* Paris, Minuit, 1989, quatrième de couverture. Cité par NANCY Jean-Luc, *les Muses,* Paris, éditions Galilée, 1994, 2001, p. 14.

Si l'on relie la porosité des genres et l'élargissement du champ de l'art, il est possible de lire un certain nombre de démarches nouvelles comme une appropriation amatrice d'un ensemble de pratiques professionnelles hétérogènes : l'information culturelle chez Véronique Herbert, le terrassement dans le land art, la restauration chez Daniel Spoerri, le photoreportage chez Bruno Serralongue… L'art contemporain s'élargit par l'appropriation plasticienne de champs professionnels étrangers à l'art. Un atelier intitulé « Amateurismes et pratiques critiques », que j'anime depuis 2015 à l'université Paris-8, à destination des étudiants de licence, explore cette perspective.[107]

Une pensée de l'autonomie

L'art subsume tous les arts, et tout le reste, ainsi que le néant, dans une nébuleuse où chacun est convié. Il peut rejoindre une idée démocratique, puisqu'il ne requiert pas nécessairement de compétence technique, mais il apparaît aussi élitiste dans la mesure où il demande une habileté à jouer sur les apparences et les idées, en quoi il apparaît comme une esthétique de la pensée. L'art déplace les phénomènes dans la sphère symbolique et critique, il les interroge, il en fait des objets qui font eux-mêmes penser. La roue de bicyclette inversée que Duchamp faisait tourner dans son atelier pour accompagner sa méditation ou rythmer son passage est, parmi bien d'autres sens, une invention à penser sur l'acte même de penser.

La notion d'événement, issue de l'*Ereignis* heideggerien, s'applique à l'art en tant qu'il apparaît comme une anomalie révélatrice dans le continuum spatio-temporel. C'est ainsi que les chaussures peintes par Van Gogh deviennent le paradigme de l'intrusion du monde technique et usuel dans le peint et dans l'être. Ce n'est d'ailleurs pas tant l'aura du tableau qui importe, comme le font remarquer Derrida et Shapiro à propos de Heidegger : le philosophe ne choisit pas entre telle ou telle version du tableau, Van Gogh en ayant réalisé plusieurs. C'est le geste même de peindre, et de peindre ce sujet-là, qui interroge le monde technique. L'art, en tant que miroir de l'intériorité, parle à l'intériorité son propre langage et dévoile l'être du temps.

Des démarches d'appropriation, d'altération du réel, en dehors de toute production d'objet, et même parfois en dehors de toute transformation réelle des données, introduisent cette part de décalage, cet écart, qui fait basculer dans l'événement. L'art se différencie alors de toutes les autres pratiques productives et symboliques sociales. « Ce n'est que dans le régime d'un potentiel non disciplinaire et transgressif de l'art – domaine de l'expression pure, donc de la

[107] Voir en deuxième partie de cette thèse le chapitre consacré aux amateurismes, ainsi que l'annexe « Un atelier d'amateurismes à l'université ».

chose de la vie – que la pensée de l'autonomie devient possible », explique le philosophe bulgare Boyan Manchev dans son *Manifeste pour une esthétique radicale*[108].

Ainsi, les œuvres se situent dans une pluralité d'intention, de réalisation et de réception qui fait obstacle à une saisie globale. Ils sont un territoire de multiplicité, d'individuation. L'unité auratique de l'œuvre dépend fortement de sa présence en tant que chose et/ou en tant qu'art, indépendamment de la poïétique élaborée pour produire ou non de l'unité dans l'œuvre. L'unification des arts dans une œuvre d'art total a paru, dans le tournant du XIX^e^ au XX^e^ siècle, une nouvelle tentative de penser l'unité plutôt que la pluralité, là où le paragone passait par la hiérarchisation et la différenciation.

[108] Cité par JEUNE Raphaële, « Instant, anomie, neutre, indétermination : l'événement au temps du bégaiement du présent et de l'innovation forcée », in : *Optical Sound* n°1, Art et musique, éditions Optical Sound et Art, Book, Magazine, automne 2013, p. 139.

III. De l'art total à l'indisciplinarité

L'art total, lié à la nostalgie des fêtes dionysiaques et de la tragédie grecque, cherche à provoquer la fascination de l'imaginaire par la pluralité des arts et le mélange de sensations concomitantes. Le dispositif cinématographique va banaliser l'expérience synesthésique de l'art. Mais l'art total comme le cinéma sont aussi, par leur réussite même, l'objet de réserves : la diminution de la capacité critique du récepteur transforme l'expérience esthétique en hypnose.

A. Des genres à l'art total

L'œuvre d'art total

La notion d'œuvre d'art total *(Gesamtkunstwerk),* à partir de Wagner, se situe dans la continuité des discussions sur l'autonomie de l'œuvre d'art, sur la question des distinctions et des hiérarchies entre les genres, sur la place de l'art dans la cité, à partir également de l'idée romantique d'artiste universel. Elle hante la fin du dix-neuvième siècle, le vingtième siècle et continue de fasciner. La traduction française de ce germanisme témoigne de la tonalité messianique, médusée de cette notion : on ne sait pas toujours s'il faudrait accorder *total* avec œuvre, pour que l'œuvre soit totale, et pour ainsi dire définitive, un chef-d'œuvre absolu ; ou l'accorder avec art, pour admettre cette œuvre parmi d'autres œuvres comme relevant d'un art total. Cette œuvre d'art total(e), qui devrait nous introduire à une expérience totale, nourrit l'imagination artistique : le mélange des arts induit une synesthésie et un syncrétisme, la mobilisation de sensations et d'aires conceptuelles multiples. Le terme allemand de *Gesamtkunstwerk* ne va pas jusqu'à l'idée de totalité, mais pourrait se traduire par « œuvre d'art réunifié » (*gesamt* donnant l'idée d'ensemble à *Kunstwerk,* le travail d'art). Le *Gesamtkunstwerk* tendrait vers une origine mythique de l'art, avant sa division en multiples spécialités.

La séparation des arts

Cette notion naît de certains débats esthétiques du romantisme allemand. Lessing, dans le *Lacoon, ou Des limites de la peinture et de la poésie*, avait prôné en 1766 la séparation et la distinction des arts. Il fondait un nouveau classicisme et réaffirmait l'autonomie des genres,

chaque art se situant spécialement dans un mode de perception et d'intellection. Ce texte fut notamment utilisé contre Wagner par le dramaturge Franz Grillparzer (1791-1872) ou repris par le musicologue Eduard Hanslick (1825-1904) pour affirmer un formalisme musical et justifier le dogme d'une musique pure, opposée aux mélanges des arts et débarrassée des théories mimétiques, notamment de la référence à la poésie[109]. Une tension oppose ceux qui pensent que chaque art doit tendre à son absolu spécifique et ceux qui définissent l'œuvre comme désordre, mélange et hybridation.

L'art, la vie, l'humour

L'œuvre d'art total, œuvre qui réunit les arts ou certains arts, tire une force de la réunion et de l'interaction des arts. Elle prend forme à la fin du XIX^{e} siècle avec Bayreuth, qui réunit autour de l'invention poétique et musicale la chorégraphie, le geste, l'architecture. Avant Wagner, cependant, les romantiques avaient voulu abolir les distinctions entre les genres, entre les arts et la vie, au profit d'une essence poétique commune qui transcende toutes les séparations artistiques. La poésie ne désigne plus alors simplement l'expression poétique langagière, mais le souffle païen qui transcende et transfigure les manifestations de la vie. Pour Friedrich Schlegel (1772-1829), « la poésie romantique est une poésie universelle progressive. Elle n'est pas seulement destinée à réunir tous les genres séparés de la poésie et à faire se toucher poésie, philosophie et rhétorique. Elle veut et doit aussi tantôt mêler et tantôt fondre poésie et prose, génialité et critique, poésie d'art et poésie naturelle, rendre la poésie vivante et sociale, la société et la vie poétiques, poétiser l'humour, remplir et saturer les formes de l'art de solides contenus de toutes sortes, et les animer des pulsions de l'humour. »[110]

L'excitation du désordre

Dans ce cadre, l'art ne connaît aucune limite. L'écrivain allemand décrivait là une dynamique, un mouvement vers la fusion des arts et de la vie, passant d'abord par la porosité des différents arts du langage et des autres pratiques écrites ou orales non artistiques, puis débordant sur les limites abolies entre les arts et entre les arts et la vie. La notion de poésie au sens large se dilue et se disperse dans toutes les formes de l'esprit. Friedrich Schlegel parle d'un « droit à un excitant désordre » pour épouser d'un point de vue formel les hasards et le chaos de la passion amoureuse : « […] je vais essayer, en amant et en écrivain cultivé, de donner une forme à ce hasard et de le mener à mes fins. Pour moi et pour cet écrit, pour

---

[109] PICARD Thimothée (sous la direction de), *Dictionnaire Wagner,* Paris, éditions Actes Sud / Cité de la Musique, 2010. Entrées : GESAMTKUNSTWERK, GRILLPARZER, HANSLICK.

[110] SCHLEGEL (von) Friedrich, *Athenaeum,* Fragment 116, cité par : PICARD Thimothée (sous la direction de), *Idem*. Entrée : GESAMTKUNSTWERK, p. 795.

l'amour que je lui porte et pour sa forme en soi, je ne puis faire mieux que de réduire à rien, dès le début, ce que nous appelons l'ordre : le tenir au loin et m'adjuger carrément, et en actes, le droit à un excitant désordre […]. J'use donc de mon droit incontesté au désordre et je pose, je plante ici à une place impropre, un des nombreux feuillets que je remplissais ou que je gâchais […]. » Ce désordre intentionnel est à la fois un écho du chaos de la vie et un moyen de contrer justement la répétitivité du sentiment amoureux, risquant de faire sombrer le style et la pensée dans « l'unité et la monotonie insupportables »[111].

Le paradoxe de l'idéal romantique

L'idéal romantique présente ainsi une vocation à la dispersion, une confiance au hasard et au destin, tempérées par une mise à distance et une référence aux arts populaires. Les romantiques ont recueilli et intégré contes et chansons populaires. Ils ont irrigué la société d'une énergie anticléricale et révolutionnaire, contraire aux Etats, aux pouvoirs et aux hiérarchies, propice aux peuples et aux individus, aux folklores et aux rêveries, aux décentrements dans l'art. Schlegel se réclamait d'une conception ironique et fragmentaire du roman, citant Sterne et Diderot dans une étude publiée dans l'*Athenaeum* en 1800. Mais, dans un mouvement parallèle, cet idéal romantique s'est synthétisé avec Wagner dans la reviviscence de mythes fondateurs, l'esprit de sérieux et l'élaboration de l'art total. Wagner veut réunir les arts au sein d'une forme, les fusionner. L'idéal romantique de fusion des arts est alors interprété dans son versant idéaliste plutôt qu'avec l'humour qui marquait sa première élaboration. Cet humour romantique, il faudrait le prendre d'ailleurs dans une définition que donnera Marcel Duchamp de son propre humour, comme « un humour qui ajoute quelque chose, quelque chose de sérieux », tandis que l'absence d'humour, flattant le désir de toute-puissance, et dénoncée comme feinte, retrancherait en quelque sorte du sérieux à l'œuvre.

L'art total au début du vingtième siècle

Les premières années du vingtième siècle sont l'occasion pour les artistes de réinventer, de créer des formes d'art total ou d'art mixte autres que l'opéra, en tâchant d'élargir l'idée d'œuvre à des dimensions plurielles et vastes (la vie, la fête), en favorisant la collaboration d'artistes au sein de créations collectives. L'union de domaines différents ouvre des perspectives : Scriabine mêle musique et lumière dans un ensemble dynamique de coïncidences et de transpositions. Avec ces notions d'art total et d'union des arts, pointe

---

[111] SCHLEGEL (von) Friedrich, *Lucinde* (première édition en allemand de 1799)*,* traduit de l'allemand par Y. Delétang-Tardif. In *: Romantiques allemands I*, édition présentée et annotée par Maxime Alexandre, Paris, éditions Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2012 (première édition en 1963), p. 526.

parfois le rêve d'une approche océanique, fusionnelle de l'art, d'une acmé de la sensation, d'une possibilité de donner et de trouver dans l'art un sentiment de totalité, d'extase. D'une certaine manière, l'art doit toucher l'individu avec l'intensité du sentiment religieux. De même que la mise en scène liturgique cherche à favoriser l'élévation et le dépassement des apparences vers une transcendance, la scénographie vise l'immersion du spectateur dans la sensation cathartique de l'art.

Cette emphase participe du fantasme d'une intensité particulière dans le rapport à l'œuvre. L'artiste, le critique, le philosophe, le public cherchent parfois dans l'art une part métaphysique ou existentielle qui dépasse la simple appréhension subtile de l'œuvre. L'art total, mais aussi l'art commercial, renouent avec cette promesse heuristique, où l'œuvre coïncide avec le fantasme du fétiche. Ceux qui succèdent à Wagner sont les dépositaires de ce nouveau rêve. Mais l'opéra, dans les premières années du vingtième siècle, n'est plus le seul lieu du mélange des arts et des sensations fortes. Une surenchère inventive amène les artistes à collaborer, à créer ou renouveler les formes du spectacle, dans des ballets, du théâtre ou des récitals à définition élargie. Le cinématographe qui émerge au début du XX^{e} siècle propose aussi un dispositif nouveau d'immersion sensorielle qui stimule une compétition à la sensation forte et totale.

L'art de la « surprise physique »

Antonin Artaud annonce ainsi en juillet 1934, pour la scène théâtrale, « un spectacle inoubliable et sans précédent », qui « sera l'occasion d'un certain nombre d'innovations très importantes dans le domaine du son, des mouvements, de la voix, du geste »[112]. Dans ce projet d'adaptation de deux pièces de Sénèque, Artaud veut égaler la force cathartique des grandes cérémonies collectives, comme les processions de Lourdes ou les rituels de sorcellerie. Il s'agit d'éprouver le spectateur dans son corps même : « Là où le gros de la foule résiste à un discours subtil, dont la rotation intellectuelle lui échappe, elle ne résiste pas à des effets de surprise physique, au dynamisme de cris et de gestes violents, à des explosions visuelles, à tout un ensemble d'effets tétanisants venus à point nommé et utilisés pour agir de façon directe sur la sensibilité matérielle du spectateur. Porté par le paroxysme d'une action matérielle violente à laquelle nulle sensibilité ne résiste, le spectateur voit s'affiner son système nerveux général, il devient plus apte à recevoir les ondes des émotions plus rares, des idées sublimes des Grands Mythes qui par ce spectacle-là chercheront à l'atteindre par leur force physique de déflagration. On voit qu'il s'agit par un tel spectacle d'arriver à une sorte

[112] ARTAUD, Antonin, *Œuvres*, Paris, éditions Gallimard/Quarto, 2004, p. 480.

d'orchestration grandiose où non seulement le sens et l'intellect participent comme dans certains grands opéras, mais encore toute la sensibilité nerveuse disponible et dont le public en général ne se sert que dans les occasions extra-théâtrales, mouvements sociaux, catastrophes intimes, accidents et exaltations de toutes sortes qui font de la vie la plus gigantesque des tragédies. »[113] Antonin Artaud élève le théâtre à la dimension de la vie tragique, il se réfère moins à la fête qu'à la terreur et à la dépossession dionysiaque. L'accent n'est d'ailleurs pas mis sur l'histoire, le sens, l'interprétation des pièces de Sénèque, mais sur le spectateur pris comme chair. Il ne s'agit pas seulement de favoriser une synesthésie, mais bien de provoquer une hystérie, un frémissement, un bouleversement psychique. La puissance spectaculaire, par l'orchestration de ses moyens, ne laisse aucun répit, aucun espace possible au spectateur. Comme le souligne Jacques Derrida, le théâtre de la cruauté d'Antonin Artaud était « étranger » au théâtre de la distanciation : « Celui-ci ne fait que consacrer avec insistance didactique et lourdeur systématique la non-participation des spectateurs (et même des metteurs en scène et des acteurs) à l'acte créateur, à la force irruptrice frayant l'espace de la scène. Le *Verfremdungseffekt* reste prisonnier d'un paradoxe classique et de cet "idéal européen de l'art" qui "vise à jeter l'esprit dans une attitude séparée de la force et qui assiste à son exaltation". »[114] L'aliénation nerveuse telle que la conçoit Artaud, pour ouvrir à l'insensé, diffère de la manipulation didactique sans possibilité critique. La distanciation, quant à elle, reste dans un rapport aristotélicien de catharsis par la participation intellectuelle. Elle correspond à une idée d'incomplétude de l'œuvre, par opposition aux propositions immersives des nouvelles technologies qui saisissent et aliènent globalement le récepteur.

B. Critique de l'art total

Banalité de l'art total à l'ère des nouvelles technologies

L'invention du cinéma, qui réunit arts du son, de la musique, du décor, du cadrage, de la danse parfois, de la lumière, de la comédie, a démocratisé les spectacles synesthésiques et réalisé, par le filmique et le sonore, l'anéantissement de la subjectivité, réduite à l'émotionnel, que proposait Artaud pour le théâtre. La relation individuelle à une œuvre d'arts unifiés n'est plus exceptionnelle. L'opéra, qui à la fin du dix-neuvième siècle, concrétisait l'idée du spectacle absolu et de l'œuvre totale, apparaît aujourd'hui parfois désuet. Il ne produit plus de

[113] *Ibidem*.
[114] DERRIDA, Jacques, « le Théâtre de la cruauté et la Clôture de la représentation », in : *l'Ecriture et la Différence,* Paris, Points Seuil, 1967, p. 359.

sublime. L'effet de l'œuvre d'art total est en effet tributaire de l'utilisation nouvelle de moyens nouveaux. Comme le remarque le compositeur Allain Gaussin, « ce genre [l'opéra], si prisé les siècles précédents, meurt lentement, et très franchement ce n'est pas si grave… Je vois émerger en effet, depuis des décennies, d'autres formes scéniques aptes à réaliser de nouvelles manières d'art total […]. »[115] En effet, les nouvelles technologies numériques du son et de l'image, les nouvelles pratiques artistiques (installations, performances, vidéo) permettent des combinaisons variées et facilitent l'enveloppement du spectateur dans un environnement pour une expérience immersive.

L'ennui de l'art total

Mais si la nouveauté technologique, porteuse d'émotions et de promesses, se dépasse sans cesse dans l'immersion de l'utilisateur et la conjonction des sensations, elle suscite généralement l'ennui, comme le soulignait déjà Eugène Delacroix à propos de l'opéra. En effet, l'abus d'informations et la capitulation du discernement sont lassants. « Malheureusement, écrit le peintre, tous les opéras sont ennuyeux parce qu'ils nous tiennent trop longtemps dans une situation que j'appellerai abusive. Le spectacle qui tient les sens et l'esprit en échec fatigue plus vite. Vous êtes promptement rassasié de la vue d'une galerie de tableaux ; que sera-ce d'un opéra qui réunit dans un même cadre l'effet de tous les arts ensemble ? »[116] C'est dans un jeu avec le manque et la satisfaction partielle qu'un rapport personnel à l'art s'établit, sans surdosage, sans boulimie, sans avidité. L'œuvre attire moins par ce qui fait sa force que par l'ellipse. Ce qui exprime moins, explique Delacroix, comme le dessin, « plaît moins » mais « charme » davantage. L'art spectaculaire ennuie par excès d'expression et de plaisir. Delacroix rappelle avec malice « ce peintre ancien qui, ayant exposé une peinture représentant un guerrier, faisait entendre en même temps, derrière une tapisserie, des fanfares de trompettes »[117].

La fascination du cinéma

Le cinéma, résultant de la conjugaison des arts du récit, de la lumière, du son, du décor, du cadrage, du comédien..., donne aussi l'idée d'un art total englobant. L'illusion diminue cependant avec la progression des techniques. Le film de l'entrée de la locomotive en gare de La Ciotat ne provoque guère d'émoi comparable à ses premières projections. Pour que le spectateur redevienne sensible aux êtres de lumière et d'ondes qui apparaissent à l'écran, il

[115] GAUSSIN Allain, Musique de l'imaginaire. Entretiens avec Michèle Tosi, Paris, éditions MF, 2014.
[116] DELACROIX, Eugène, *Journal,*tome 3, texte établi par Paul Flat et René Piot, Paris, Plon, 1893, p. 400. A la date du 13 avril 1860.
[117] *Ibidem*.

faut toujours diminuer sa capacité critique par l'utilisation de nouveaux effets. Les conditions de visionnage évoluent, le son et l'image se complexifient, le montage se resserre. Le déferlement d'images, 24 à la seconde, 129.600 pour un film d'une heure et demie, et aujourd'hui bien davantage, assure un martèlement psychologique qui empêche toute velléité d'autocontrôle et induit une forme de perception particulière, hypnotique, mécanique, entre veille et rêve.

Un art visuel autonome : le cinéma muet

Interrogé en 1928 sur l'avenir à cinq ans du cinéma, alors que le parlant n'en est qu'à ses balbutiements[118], Antonin Artaud considère d'abord le cinéma muet comme un art de l'image à part entière, un art autonome, « *un langage exclusif* » (en italiques dans le texte). « Il n'y a pas de raison pour que le cinéma muet ne constitue pas un langage, ou moyen *en soi,* ne soit pas un art comme la littérature, la peinture, la musique, etc. »[119] Il se défie cependant de l'adjonction d'une dimension sonore hétérogène, dont il considère qu'elle conduit à une transformation structurelle du filmique. « L'art des images pures, dépouillé de tout ce qui tend à la parole, même traduite visuellement, deviendra l'apanage, et peut-être le vice d'une minorité de gens, de tous les amateurs de sensations obscures, de ceux qui aiment à s'attarder autour des images, de leurs rêves, de cette secte d'intellectuels à rebours, qui, dans l'intellectuel, ne choisissent que les images que l'ordre de la vie, et peut-être de la logique n'atteint pas. »[120]

Certaines images proposent un ordre séparé. Le cinéma muet épouse le silence et la logique singulière de ces images. Il crée, dans une expérience « rudimentaire » de clivage et d'hallucination, un monde « fantomatique »[121], distinct de la vie et de l'ordre ordinaire. Antonin Artaud désigne dans l'image cinématographique le « caractère de chose limitée, tronçonnée, coupée par l'écran »[122]. Le muet guide le cinéma vers une extension du mystère polysémique de l'image, dans une direction propre de texture, de mouvement, de collage, de séquence. Mais le parlant, et plus généralement l'audiovisuel, a provisoirement évacué cette potentialité du cinéma, en accentuant l'hypnose et l'illusion référentielle.

---

[118] *Le Chanteur de jazz,* de Alan Crosland, premier film sonore et parlant, sort en 1928.
[119] « Les Enquêtes de *Ciné-Comœdia* : Que sera le cinéma dans cinq ans », in : ARTAUD, Antonin, *Œuvres*, Paris, éditions Gallimard/Quarto, 2004, p. 307.
[120] *Ibidem.*
[121] *Idem*, p. 306.
[122] *Ibidem*.

Un art « dangereux » : le cinéma parlant

L'évolution vers un cinéma parlant est définie par Artaud « non comme un progrès du cinéma lui-même, qui a ses lois, ses exigences, mais comme l'apparition d'une formule absolument nouvelle, un peu inquiétante dans son étendue, et trop variée pour être jamais comprise ». Artaud définit d'ailleurs le parlant comme « moyen extracinématographique ». L'écran du cinéma muet « limite et divise » ; il place le spectateur en face d'un monde autre. Le cinéma parlant, de son côté, absorbe et soumet non seulement le spectateur, mais les images, auxquelles il est demandé un « sacrifice […] féroce, définitif ». Le mélange son-image dans leur reproduction mécanique paraît à Artaud un procédé de manipulation psychique à la fois « rudimentaire », démagogique (« l'art de la multitude ») et « dangereux ».

La vie en péril

Le danger du cinéma parlant porte à la fois sur les arts et sur la vie. D'abord, le cinéma parlant entre en concurrence avec les autres arts du spectacle : « un art immense qui absorberait tout, théâtre, music-hall, opéra, musique peut-être »[123]. Mais plus encore, tandis que le cinéma muet était, par le déferlement irrépressible des images, comme une « menace contre l'intelligence », le parlant apparaît, par la concurrence qu'il fait à la réalité, comme une « menace contre la vie » : « Car du jour où l'on aura par des moyens techniques, donc au fond assez mystérieux, la possibilité de nous rendre le réel dans sa totalité, au point d'en constituer une hallucination véritable, quel état d'esprit auront des gens soumis et se soumettant autant de fois qu'ils le désirent, à cette espèce d'arrachement mécanique, à cette évocation véritablement magique de la réalité ? »[124] Artaud anticipe la dénégation et le clivage volontaire de l'individu moderne qui se soumet à l'univers technologique et se retranche de la vie de l'espace-temps immédiat.

L'esclavage volontaire au simulacre de réalité du cinéma parlant, le retranchement de l'individu au sein d'hallucinations à la demande, l'absorption dans le filmique et le technologique sont ici parfaitement prévus et décrits, selon la logique dérivative de l'individu. « Je ne fais pas d'anticipation, écrit Artaud, je dis ce qui est. »[125] Le cinéma parlant est une sorcellerie technologique et capitalistique au service de laquelle vont se vouer les corps fatigués. Ainsi, du travail à la consommation en passant par la guerre et l'audiovisuel, vie et pensée personnelles seront évitées, évacuées, avec plus de directivité encore que les anciennes religions. « Cet art neuf [qui] ne peut être que total » devient, dans les mains des industriels et

[123] *Idem*, p. 308.
[124] *Id.*, p. 307.
[125] *Id.*, p. 308.

des politiques, par la servitude volontaire et le désir de mort de la population spectatrice, art totalisant et totalitaire qui capte toutes les énergies artistiques. « Je vois, prophétise Antonin Artaud, la passion populaire surexcitée, portée à son paroxysme, imposer d'elle-même les solutions qui s'imposent […], tous les arts tenir dans cet art neuf, et en être tributaires, et une grande part des artistes de toutes les catégories lui appartenir désormais. »[126]

L'artiste dans l'industrie cinématographique

L'aliénation des artistes dans l'industrie cinématographique est décrite par quelques professionnels d'Hollywood. La rationalisation et l'instrumentalisation des artistes (écrivains scénaristes, sculpteurs décorateurs, musiciens bruiteurs) dans les grandes productions renvoient au monde médiéval où l'art n'existait pas en tant que conduite autonome, mais comme un ensemble de savoir-faire, de métiers, de services. « A la Paramount où j'ai débuté, raconte Billy Wilder, il y avait cent quatre scénaristes sous contrat. La Metro en avait cent quarante et la Warner cent vingt. Les machines à écrire fonctionnaient nuit et jour et le règlement nous obligeait à travailler cinq jours et demi par semaine. Tous les jeudis nous devions remettre onze pages de scénarios. Nous travaillions sur deux, trois, quatre films en même temps. On nous faisait passer d'un film à l'autre, on nous faisait récrire les scénarios des autres. C'était comme une usine, une immense chaîne. »[127] La division du travail opère une centralisation des personnels artistiques autour d'un petit nombre de projets dont ils sont individuellement dépossédés. Leur activité est quantifiée et prend place dans une organisation industrielle.

Le texte d'Antonin Artaud sur le parlant date de 1928 et anticipe comme par jeu, dans une réponse à un questionnaire journalistique, le devenir du cinéma à cinq ans. Cinq ans plus tard Hitler accède au pouvoir. La propagande nazie s'appuiera sur les nouvelles technologies de l'époque, radio et cinéma parlant, pour la diffusion efficace de son idéologie. D'une certaine manière, l'hitlérisme et sa manipulation psychique des masses pourraient-il se concevoir sans le cinéma parlant ?

L'aura augmentée du cinéma

Ce texte d'Antonin Artaud peut être rapproché d'une critique que Theodor W. Adorno oppose aux thèses de Walter Benjamin sur l'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique. Il reproche à Benjamin de ne pas admettre la dimension d'aura dans l'œuvre technologique. La thèse benjaminienne est que, à l'heure de la reproductibilité technique de l'œuvre d'art, celle-

---

[126] *Ibidem*.

[127] CIMENT Michel, *Passeport pour Hollywood,* Paris, éditions du Seuil, 1987. Cité in : HEINICH Nathalie, *Etre écrivain. Création et identité,* Paris, éditions La Découverte, 2000, p. 132.

ci a perdu son aura, terme qui se rattache à la mystique. On parviendrait à un usage rationnel de l'œuvre, et non plus confiscatoire et surévalué. Pour Adorno, la rationalisation des moyens n'implique pas la rationalité de l'œuvre, si ces moyens visent à duper et à mystifier, c'est-à-dire à renforcer et perpétuer le caractère magique de l'œuvre. Ce n'est donc pas l'unicité ou la reproductibilité de l'œuvre qui en mesure l'aura : c'est le rapport critique ou non que l'artiste dispose à l'intérieur de l'œuvre vis-à-vis de sa dimension magique originaire. « Manifester l'irrationnel grâce à l'art – irrationalité de l'ordre et irrationalité de l'âme –, le former et en un sens en faire quelque chose de rationnel, ou prêcher l'irrationalité – comme cela se passe presque toujours avec le rationalisme des moyens esthétiques –, dans des relations de surface grossièrement commensurables, sont deux choses différentes. Benjamin, dans sa théorie de l'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique, n'a pas suffisamment tenu compte de cette distinction. L'antithèse élémentaire qu'il établit entre l'œuvre auratique et l'œuvre reproduite massivement et qui, du fait de son caractère abrupt, néglige la dialectique qu'entretiennent ces deux types, devient la proie d'une conception de l'œuvre d'art qui prend pour exemple la photographie, et qui n'est pas moins barbare que la conception de l'artiste comme créateur. »[128] La puissance des appareils idéologiques est mise en abyme par une technologie permettant l'ubiquité et l'immédiateté des œuvres. Celles-ci exercent leur fascination et exaltent à leur tour l'irrationalité, si bien que l'art, poursuit Adorno, est « contaminé par la fausseté de la totalité dominatrice »[129]. L'idée de totalité épouse l'idée de domination économique et politique, c'est-à-dire de totalitarisme, à travers un art total qui, soumis à l'économie et à l'idéologie, abdique la dimension critique de son médium.

L'expérience d'une œuvre d'art totale, culmination de l'idée d'œuvre dans ses effets de synesthésie et de sens, devient banale avec le cinéma, dont la technicité et le caractère de création collective semblent la détacher de toute magie. Mais la pensée magique ne disparaît du rapport à l'œuvre d'art qu'à la condition que celle-ci ouvre au spectateur un espace de recueillement et de raisonnement, ce que le flux marchand de l'image filmique évite à tout prix, en déployant tous les expédients de la fascination (noir salle, montage, acteurs médiatisés…). Comme l'expliquent Gilbert Cohen-Seat et Pierre Fougeyrollas, cités par Jimenez : « A l'intérieur de la sphère audiovisuelle, les images filmiques prévalent à la fois par leur puissance d'impact et par les formes de pensée magique qu'imposent leur nature et les procédés de leur utilisation. Au cours du spectacle de cinéma et de télévision,

[128] ADORNO Theodor W., *Théorie esthétique,* texte établi par Rolf Tiedemann, traduit de l'allemand par Marc Jiménez, Paris, éditions Klincksieck, 2011 (édition allemande originale de 1970), p. 88.
[129] *Idem*, p. 89.

l'information atteint la sensibilité sans obéir nécessairement aux inflexions de jugement, et le plus souvent sans même leur donner prise. »

Benjamin suppose une capacité agissante de l'œuvre d'art à l'ère de la reproduction mécanique, qui démultiplie le rapport direct à l'œuvre : « La possibilité technique de reproduire l'œuvre d'art modifie l'attitude la masse à l'égard de l'art. Très rétrograde vis-à-vis, par exemple, d'un Picasso, elle devient extrêmement progressiste à l'égard, par exemple, d'un Chaplin. »[130] A quoi Adorno répond : « Le rire du spectateur est tout sauf bon et révolutionnaire, il est au contraire empli du plus mauvais sadisme bourgeois. »[131] L'amusement cathartique dans l'émotion cinématographique est une forme instantanée d'insensibilité pulsionnelle et de résignation.

Critique de la totalité

La critique du totalitarisme qui s'élabore dans les années 1930 et jusqu'aux années 1970, avec la Théorie critique de l'Ecole de Francfort, se situe dans une démarche de déconstruction des idéologies. Comme le remarque Jean-Marc Ferry, cette critique négative et prudente vise à revaloriser le particulier, la différence, la brèche, le principe de non-identité, le possible contre l'irréversible[132]. Sous l'influence notamment d'Adorno et d'Horkheimer, elle lutte contre la raison totalitaire, contre la technique aliénante, l'étatisation, la transformation des rapports humains en rapports de marchandises. « Le tout, écrit Adorno dans ses *Minima Moralia,* est le non-vrai », montrant la difficulté de la démarche critique. La tentation de généraliser, l'abstraction conceptuelle présentent toujours un risque d'erreur, non seulement dans la synthèse du multiple, mais dans le glissement de la réflexion du particulier vers le général. La critique du totalitarisme, qui est active sur les nouvelles formes étatiques totalitaires, est une critique de la connaissance et du langage. Elle se déplace aussi sur le nouvel aspect de la normalisation qu'est la globalisation. Comme le souligne Etienne Tassin, « se demander ce qu'il advient du monde quand la totalité des territoires et des populations planétaires est soumise à la même loi du marché […] revient à se demander ce qu'il arrive au monde lorsque la *pluralité* constitutive des êtres mais aussi des peuples, des communautés, des cultures ou des Etats se trouve éliminée au sein d'un unique et gigantesque *process of life* qui finit par

[130] BENJAMIN Walter, *Poésie et Révolution,* cité in: JIMENEZ Marc, *Adorno et la modernité. Vers une esthétique négative,* Paris, éditions Klincksieck, 1983, p. 378.
[131] JIMENEZ Marc, *Idem*, pp. 300-301.
[132] Voir : FERRY Jean-Marc, « Théorie critique et critique du totalitarisme », in : *Revue française de science politique,* 34e année, n°1, 1984, pp. 79-102.

l'unifier et l'homogénéiser dans une globalisation des conduites et des comportements. »[133]
Le primat du rapport technologique au détriment du réel accélère « l'obsolescence de l'homme » et « la destruction de la vie à l'époque de la troisième révolution industrielle », pour reprendre les termes de Günther Anders[134].

Vers un art pauvre

Aujourd'hui, avec le cinéma, les sons et lumières, les boutiques, les écrans, l'individu a l'expérience continue de spectacles totaux, une immersion qui l'éloigne de la vie non médiatisée. La banalisation du spectaculaire a ainsi conduit certains artistes à affirmer la spécificité et la pauvreté de leur médium, plutôt qu'à chercher à rivaliser avec les productions commerciales. C'est la résistance des artistes *low tech,* qui utilisent un bas niveau technologique pour marquer une différence et détacher en quelque sorte l'œuvre et le récepteur. C'est aussi la solution critique que trouve Grotowski dans les années 1970 devant l'usage des technologies dans le théâtre : « Le théâtre doit reconnaître ses propres limites. S'il ne peut pas être plus riche que le cinéma, qu'il soit pauvre. S'il ne peut être aussi prodigue que la télévision, qu'il soit ascétique. S'il ne peut être une attraction technique, qu'il renonce à toute technique. Il nous reste ainsi un acteur "saint" dans un théâtre pauvre. »[135]

Ainsi, parallèlement à la sophistication de l'emprise sensorielle et intellectuelle, une manière de décroissance de l'acte artistique s'élabore en résistance. L'art, dans une pauvreté de moyens et d'effets, s'oppose au spectacle par la prééminence de la forme et le rejet du signifié. Des expériences libres transforment la pluridisciplinarité en indisciplinarité, l'œuvre d'art totale en chahut.

C. L'indisciplinarité : figures libres de l'art pluriel

Dans la foulée de Wagner, et avec la redécouverte des mystères grecs à la fin du dix-neuvième siècle, la synthèse des arts prit une tournure nostalgique et prophétique. Comme le souligne Jean-Yves Bosseur dans *Musique et beaux-arts, de l'Antiquité au XIX^e siècle*[136]*,*

---

[133] TASSIN Etienne, « De la Domination totale à la domination globale », in : HERZOG Annabel (sous la direction de), *Hannah Arendt, Totalitarisme et banalité du mal,* Paris, éditions PUF, 2011, p. 148.
[134] Voir : ANDERS Günther, *l'Obsolescence de l'homme. Tome II. Sur la destruction de la vie à l'époque de la troisième révolution industrielle,* Paris, éditions Fario, 2011 [1980 pour la première édition allemande].
[135] GROTOWSKI Jerzy, *Vers un théâtre pauvre,* traduit par Claude B. Levenson, Lausanne, éditions L'Age d'Homme, 2002 (première édition française en 1971, édition originale de 1968), p. 40.
[136] BOSSEUR Jean-Yves, *Musique et beaux-arts, de l'Antiquité au XIXe siècle*, Paris, éditions Minerve, 1999, pp. 158-160.

l'étude des correspondances entre les sensations s'est élaborée avec beaucoup de variété. Arthur Rimbaud établit l'identité des couleurs et des *Voyelles* : « A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu… » Scriabine, pour son *Prométhée ou le Poème du feu opus 60* (1909-1910), « pour clavier à lumières, piano, chœur et orchestre », prévoyait des projections de lumières sur les interprètes et les spectateurs, qu'il imaginait vêtus de blanc. Les couleurs devaient suivre la musique selon la hauteur des notes : « *do* = rouge simple ; *sol* = orange ; *ré* = jaune brillant ; *la* = vert ; *mi* = bleu azur, bleuâtre […] Scriabine prétendait trouver les couleurs correspondant aux hauteurs *lab, mib, sib* et *fa* dans les parties ultraviolettes et infrarouges du spectre. » Il préconisait pour l'accord en *fa dièse* majeur final une lumière « forte à faire mal aux yeux », « réunification ultime du spectre des couleurs en un seul faisceau ».

Cette démarche complexe de correspondances reposait sur le dessein théorique de parvenir à une unité mystique, atemporelle. Comme l'écrit Scriabine dans son *Journal* : « L'humanité doit advenir sur terre, dans l'espace et dans le temps, pour aboutir à une condition non temporelle, à une fusion de l'humanité et du cosmos tout entier, dans une inconcevable unité extatique et divine. » L'œuvre synthétique dépasse la clôture stérile des arts pour viser à la réalisation de cette promesse. « A partir de 1911, rappelle Jean-Yves Bosseur, Scriabine travailla à un *Mystère* qu'il ne put achever : les combinaisons polysensorielles devaient s'y révéler plus diversifiées encore, puisque le projet comprenait l'apport de sensations olfactives et tactiles, ainsi qu'une participation réelle du public. »

Schwitters: le don Quichotte de l'art total

La quête du *Gesamtkunstwerk*, abordée par Scriabine avec sérieux et mysticisme dans la recherche d'une expression absolue, devient chez d'autres artistes empreinte de dérisoire. Ces derniers incarnent alors avec donquichottisme la grandiloquence héroïque de l'artiste unificateur. « Schwitters, écrit François Barré, est à lui seul littérature, design, typographie, architecture, art, musique, spectacle vivant, publicité, performance… Il l'est d'une façon singulière, qu'on ne saurait dire de pluridisciplinarité, mais plutôt d'indisciplinarité […]. Poursuivant toute sa vie l'idée d'œuvre totale, il ne cherche pas ce qui dans la mise en œuvre du *Gesamtkunstwerk* institue une hiérarchie disciplinaire sous l'égide d'une expression intégratrice (la musique chez Wagner, ou l'architecture au Bauhaus ou chez Gropius. »[137] L'indisciplinarité de Schwitters ne réunit pas seulement les arts, mais les autres pratiques sociales.

[137] BARRE François, « En attendant Schwitters », in : *Kurt Schwitters,* catalogue réalisé sous la direction de Serge Lemoine et Didier Semin, Paris, éditions du Centre Pompidou, 1994, p. 6.

L'œuvre d'art et de non-art totale

Sous le vocable Merz, forme tronquée du mot *Kommerz,* Kurt Schwitters place sous un même label une activité dispersée dans des pratiques multiples, virales et proliférantes. L'abstraction géométrique du maquettiste est en miroir avec l'orthogonalité des papiers collés et des assemblages. Le Merzbau fait écho au chaos des matériaux. L'artiste dépasse les clivages entre art et non-art, notamment par l'utilisation de matériaux de récupération, ou entre art et kitsch, par des pratiques picturales autant avant-gardistes que régressives (portraits et paysages commerciaux). Au-dessus même de l'œuvre d'art total se dresse « le tableau universel total », « l'art Merz universel », qui relève de la création permanente, de l'art porté à la dimension de la vie : « […] j'ai créé Merz, écrit Schwitters, d'abord comme la somme de genres artistiques individuels, la peinture Merz, la poésie Merz. Le théâtre Merz part du genre esthétique pour se fondre dans l'œuvre d'art totale. Ma dernière ambition a réuni l'art et le non-art pour former le tableau universel total Merz. »[138] Ainsi, les jeux sur la pluridisciplinarité, loin de se résorber uniquement dans l'art total, trouvent aussi des formes plurielles et ouvertes, regroupées ici sous le terme d'indisciplinarité.

La scène carnavalesque

La scène, lieu privilégié de l'expérience totale wagnérienne, est avec le cabaret un lieu d'expérimentations plurielles. La scène du Bauhaus, raconte Alexander Schawinsky (1905-1979), présentait des performances délirantes, contrepoint de la retenue industrielle associée d'ailleurs à tort à cette institution. « « On y vit […] Siedhoff dans une danse du pneu, de la boîte ou de l'escalier, Joos Schmidt luttant contre lui-même […], des proclamations comme *Carré et fleur – une nouvelle Unité* […], les masques de Lux et les tablées de fantômes […] Tout cela était fait pour transformer la ribouldingue en spectacle absolu sur fond de musique de Bach, Haendel, Mozart, Antheil, Stuckenschmidt, Hindemith, Stravinsky, ou des improvisations de l'orchestre. »[139]

La fête plasticienne devint un lieu d'expérimentations, d'excès, de manifestes parodiques. C'était l'envers de l'institution, l'expression carnavalesque où professeurs, élèves et invités poussaient jusqu'à la déraison l'interprétation aussi bien que l'acte de réception, dans un mouvement d'adhésion profond à la présence scénique : « Il y avait également des invités, parmi lesquels […] Kurt Schwitters, venu jouer sa sonate primitive […], ou en acteur de ses

[138] Cité dans le catalogue Kurt Schwitters*, Idem*, p. 17.

[139] Extrait de *Bauhaus und Bauhüsler. Erinnerungen und Bekenntnisse*, sous la direction d'Echard Neumann, Berne, 1971, Hallwag AG 1re édition ; Cologne, 1996, Dumont Buchverlag, 5e édition revue et augmentée. Traduit in : FIEDLER Jeannine et FEIERABEND Peter (sous la direction de), *Bauhaus,* éditions h.f.ullmann publishing GmbH, Paris, 2013 (édition originale en allemand), p. 176.

pièces en un acte pour soliste, dans lesquelles il savait varier tellement longtemps son texte "total" "je gardais-dais mes moutons-tons" qu'apparaissaient sur les planches – en dépit de son costume bleu du dimanche – le berger et ses moutons. Et quand la Palucca présenta ses "exercices d'aération", la provocation eut pour conséquence […] que les Bauhausiens escaladèrent la façade en verre du Bauhaus et auraient sauté du toit si Krajewsky n'avait pas lancé des appels à la raison. »[140]

Antonin Artaud et le théâtre de la cruauté

L'obsession de l'art total oblige à repenser l'œuvre d'art, ses limites, ses formes, sa théorie. Le théâtre de la cruauté d'Antonin Artaud, souligne Derrida dans *l'Ecriture et la Différence*, ne peut pas exclure « quelque chose de la totalité de l'art, donc de la vie et de ses ressources de signification : danse, musique, volume, profondeur plastique, image visible, sonore, phonique, etc. »[141] Et pourtant, nuance Derrida, il ne s'agit pas de « créer un théâtre total s'adressant à l'"homme total" ». Le théâtre de la cruauté est une « énigme », écrit encore Derrida, proche de la vie, de la fête, prises dans un sens sacré. Artaud en imagine la source occidentale dans les Mystères orphiques, dans lesquels Platon, suppose-t-il, aurait trouvé la réalisation temporelle de l'idée de beauté. Il en retrouve l'écho dans le rite du peyotl chez les Tarahumaras mexicain, auquel il fut initié en 1936. Ce « rite du soleil noir », dont l'évocation ouvre *Pour en finir avec le jugement de dieu,* s'accompagne d'une musique « étrange », « le déchirement d'un tambour et d'une trompette longue / étrange»[142], avec une dimension cosmique.

Le théâtre de la cruauté se distingue, analyse Derrida, du langage, du discours, de la représentation, de la répétition, des rôles, y compris des rôles de spectateur et d'acteur. L'acteur n'y joue pas un rôle, mais il le vit dans une indistinction, en étant totalement en scène, sans le « garde-fou » du paradoxe du comédien (lequel sait qu'il joue). Le spectateur, comme dans les fêtes dionysiaques analysées par Nietzsche, ne pourrait se mettre en retrait de l'action qu'au prix de sa vie même. Ainsi Penthée est déchiré par les ménades pour avoir espionné le cortège. Le démembrement, l'éparpillement de la chair est la sanction de celui qui ne se soumet pas à la totalité.

Le théâtre de la cruauté oscille, par son opacité sémantique et son organisation spatiale, entre une chorégraphie et une image. « Ayant pris conscience de ce langage dans l'espace, langage de sons, de cris, de lumière, d'onomatopées, le théâtre se doit de l'organiser en faisant avec

---

[140] *Ibidem.*
[141] DERRIDA, Jacques, *l'Ecriture et la Différence,* Paris, éditions du Seuil, 1967, p. 358.
[142] ARTAUD, Antonin, *Œuvres*, Paris, éditions Gallimard/Quarto, 2004 [1948], p. 1642.

les personnages et les objets de véritables hiéroglyphes, et en se servant de leur symbolisme et de leurs correspondances par rapport à tous les organes et sur tous les plans »[143], écrit Antonin Artaud en 1932. Cette scène hiératique, hiéroglyphique, précise Derrida, ne renvoie pas à une dimension psychanalytique du sujet, mais à quelque chose de radicalement autre, à une ouverture poétique profonde qui retrouve à la fois la scène de rêve et le spectacle sacré.

Conclusion de la première partie

Dans cette première partie, nous avons vu que les savoirs et les postures savantes ne sont pas sans faille : la connaissance passe par l'acceptation des défaillances, ce qui induit de nouvelles rhétoriques, dialogiques, allusives, fragmentaires, moins argumentatives. Le discours de maîtrise semble dépassé par un esprit de doute et de déconstruction qui plonge ses racines dans l'Antiquité sceptique et la négativité orientale. Cette tension négative s'oppose aux formes et au monde, dans une esthétique de l'impalpable, de l'épuisement et du bruit qui conserve intacte son hostilité initiale et sa capacité de résistance. L'œuvre, dans ce contexte, plutôt que de manifester, dans la nostalgie d'une unité ou d'une totalité, le déni de l'affaiblissement des postures, peut trouver dans l'insuffisance et l'indiscipline le miroir de la défaillance. Ma pratique simultanée de démarches plurielles à l'intérieur de plusieurs arts s'élabore justement, non dans la réunion des arts, mais dans leur enchevêtrement occasionnel et dans la dispersion. Ce que ces démarches ont de commun ne réside ni dans leur réunion dans une forme commune, ni dans une ressemblance formelle ou thématique, mais, non systématiquement, dans des éléments structurels comme le rapport à la complexité, à l'insensé, à la fragmentation, etc. Cette pluridisciplinarité ouverte se continue par des voies diversifiées qui se croisent quelquefois, sans finalité particulière.

Ce travail, dont la description est approfondie dans les annexes, ne se situe cependant pas dans la profondeur de la position négative, l'intériorité du désastre, sinon incidemment, progressivement peut-être, par petites touches, notamment dans les procédures de transposition négative, à partir du texte mallarméen ou des méthodes de l'anti-lied bouléziennes, comme nous le verrons dans la troisième partie. Cette négativité sceptique, qui tend vers la destruction, le vide ou l'absence d'œuvre, demeure un horizon, d'autant que la dispersion à l'intérieur des œuvres (distinguée de la dispersion des pratiques) reste elle aussi, en général, une potentialité rarement actualisée, s'appuyant justement sur l'importance donnée à des notions négatives comme le vide ou le silence. La négativité, surgissant dans la

[143] Cité in: DERRIDA, Jacques, *Op. cit.* note 141, p. 353.

logique du travail théorique, oriente, au moins provisoirement, divers travaux dans ce mouvement imprévisible de dépassement vers le négatif. Cette position est corrélée à une certaine défaite de la position subjective, comme nous le verrons dans la deuxième partie.

Deuxième partie. L’artiste n’étant pas supposé savoir

A un art dont les frontières s'étendent, à une pensée sceptique et défaillante, répond un affaiblissement des notions d'artiste et de sujet. Cette négativité, loin d'être défavorable, situe l'individu et l'art en résistance à un monde technologique qui produit une surhumanité réifiée de professionnels technocratiques sur le modèle de la machine. Le sujet dispersé au contraire, dans l'aveu et la conquête de sa faiblesse, se situe en retrait de la production, du savoir et du pouvoir, projections de l'illusion narcissique. Le sujet qui doute est conscient de sa faiblesse, de son incomplétude, de sa mauvaise place. L'œuvre, pour un tel sujet, est à la fois impossible et inutile : inutile parce qu'il ne s'agit pas d'attacher ses actes à un projet et à une production ; impossible parce que ce qui advient comme produit artistique ne conclut pas le désir qui en est l'origine. Dans cette négativité, l'œuvre apparaît cependant, par son heureuse inutilité, comme une nécessité, rivale de la production aliénée.

Dans un premier temps, nous analyserons certaines des nouvelles figures du sujet, résultant à la fois de l'amoindrissement du moi dans la définition de la psyché, et de la minoration de l'humain dans la société technocratique. Le sujet, discontinu, hanté par sa sociologie et par sa psychologie, est confronté à son altérité et peut jouer avec ses identités potentielles. Dans un deuxième temps, cette opacité identitaire est conçue comme le lieu d'un désastre ontologique, qui attise la tentation de ne rien faire et de s'effacer. L'inscription en marge de la vie artistique est une résistance. Le troisième temps est consacré particulièrement à la question de l'amateurisme dans ce contexte. La définition de l'artiste est modifiée par la dissolution des cadres traditionnels de la subjectivité, par la critique des sujets supposés savoir, par la déconstruction des discours de maîtrise. Elle pourrait s'autoriser d'un amateurisme rusé comme forme de contestation.

I. Un sujet à éclipses

Plurielle et singulière, indéterminée, l'identité est une notion problématique. Elle peut être approchée, plutôt qu'en termes de construction, par la notion de venue, mot qui épargne l'illusion du volontarisme et situe le sujet dans une négociation complexe et continue avec soi et ses représentations culturelles. L'affaiblissement du moi dans la vie contemporaine ne fait pas disparaître le sujet, mais il en consacre l'intermittence, tandis que le soi-disant sujet souverain devient sa propre caricature.

A. L'égicide

Henri Michaux postule qu'il y a, d'un côté, une source vitale, le ça*,* et par ailleurs une pluralité de masques sociaux. Le comédien et l'individu peuvent aller assez profondément dans la dissimulation, dans l'identification, dans le rôle. La problématique du masque autorise un moi détaché de son intériorité. A contrario, serait-il possible de vivre dans la continuité de cette source vitale ? L'écriture de Michaux cherche à se placer dans la conscience et la réflexivité de cette source, ce qui l'amène à ne pas revendiquer de rôle particulier dans le jeu social. Aucune identité et aucune continuité ne découlent de ce flux, que l'on approche avec un sentiment intérieur. Une subjectivité s'y dessine, mais bien à l'inverse d'une identité qui ne serait qu'identique à ce qui a déjà été identifié. Il s'agit de s'identifier à la différence qui advient.

L'impermanence et la division de soi posent un problème d'inscription dans le regard de l'autre, lequel aperçoit dans l'unité du corps et la constance idéologique un indice que le sujet n'est ni divisé ni confus. La reconnaissance de la division du sujet est un « objet de scandale ». C'est ainsi que, en 1969, Henri Michaux justifie sa difficulté à jouer un rôle éditorial pour le compte d'une revue : « Un homme qui n'a pas d'unité (et s'en méfierait), pas de continuité (celle qu'on attend d'un répondant) est, dans ces domaines, un objet de scandale. »[144]

[144] MICHAUX Henri, *Donc c'est non,* lettres réunies par Jean-Luc Outers, Paris, éditions Gallimard, 2016, p. 103.

Construction du sujet et passage par l'aliénation

L'unité intérieure du sujet est une construction que certaines normes sociales, à commencer par la nomination singulière, tendent à favoriser. Le nom implique un certain nombre de rapports. Des pratiques introspectives favorisent cependant l'ouverture non vers un sujet réfléchi, mais pour ainsi dire vers une source subjective. Dans ses expériences avec les psychotropes, Henri Michaux trouve ce lieu, ce « chemin » de la profondeur inconsciente : « « Plongeant, je m'étais rejoint, je crois, en mon fond, et coïncidais avec moi, non plus observateur-voyeur, mais moi revenu à moi et, là-dessus en plein sur nous, le typhon… […] Est-ce que ça va durer toute la vie, maintenant que c'est amorcé, maintenant que je me trouve dans le chemin par où *ça* passe ? »[145] Une vérité du sujet passe par cette forme d'aliénation qui diminue les défenses du moi et donne accès aux profondeurs sismiques. Cette aliénation permet au poète expérimentateur d'accéder à une sorte de corps agité de l'inconscient.

Les éclipses de soi

« Je est un autre », écrit lapidairement Rimbaud. Il désigne une fracture dans la fausse évidence de l'identité, construite sur le modèle du corps dans le miroir ou sur l'apparente constance du reflet social. Le sujet est fugace, ses définitions perturbées. La disparition du sujet n'est pas son abolition, mais d'abord l'acceptation de cette perturbation. Un sujet ne vient que par éclipses. A contrario, le sujet clos sur sa définition sociale, en se séparant de l'intériorité anarchique, se clive et essaie de se tenir dans son apparence, dans son rôle idéologique, dans la masse statistique.

La subjectivité apparaît comme un théâtre d'ombres, une machine irrégulière, une économie capricieuse, avec des acteurs, des instances, des échanges irréguliers, des conflits, des trous. La pensée antique et les systèmes religieux avaient déjà noté la dualité humaine, la manière dont la conscience est en permanence dévorée et débordée. Cette confusion, ce désordre identitaire sont liés à la construction complexe du sujet. L'intériorité n'est pas à l'image du corps perçu. Le corps flatte l'image d'un esprit cohérent, organique, total, fût-il difforme. Mais la psyché n'épouse pas l'unité corporelle. Chacun cache une pluralité mouvante dont la dualité endormi-éveillé est la modalité la plus visible. Le visage revêt parfois, notamment dans les passions extrêmes, l'aspect d'une déstructuration psychique inconsciente. L'esprit, qui n'a pas de peau, de contour, de surface, serait plus à l'image du corps profond, conçu

[145] MICHAUX Henri, *Misérable Miracle,* Paris, éditions du Rocher, 1956, cité dans : *Henri Michaux. Peindre, composer, écrire,* catalogue réalisé sous la direction de Jean-Michel Maulpoix et Florence de Lussy, Paris, coédition Bibliothèque nationale de France / Gallimard, 1999, p. 165.

comme multiplicité chaotique d'organes, de nerfs, de lymphes, de cellules, comme circulation, régénérescence et destruction continuelles.

Les monstres modernes

A partir du début du vingtième siècle, dans le malaise de la civilisation, l'approche psychologique du sujet social est un leurre superficiel peu descriptif par rapport à l'oppression idéologique et physique du monde technologique. Pour le jeune Adorno, dans un article de 1924, il y a ainsi, dans les personnages de *Wozzeck,* une « couche extérieure psychologique » que la musique d'Alban Berg et le texte de Büchner font voler en éclats : « Dans cette économie, ce choix [le rejet du psychologisme] exige la responsabilité de la personne face aux formes chaotiquement éclatées. Dont les ruines sont sa matière. »[146] La disharmonie jubilatoire de l'opéra bergien renvoie à l'abîme de la psyché et à la perte lugubre de sa grandeur illusoire. Le délabrement, la désolation sont le lot commun. Les formes affirmées de la représentation sociale sont des caricatures, masquant des monstres. Wozzeck est le héros schizophrène qui tisse son délire au non-dit assourdissant.

La persistance du sujet

La folie n'abolit pas la subjectivité. Le psychiatre entend la voix d'un sujet à travers un état psychotique ou un discours confusionnel. L'aliénation n'est jamais totale. Un sujet « inaliénable » est l'interlocuteur de la relation psychanalytique. La dualité du sujet entre moi conscient et sujet inconscient est au cœur de la relation de langage du psychanalyste avec son patient. Il ne s'agit pas de renseigner le patient par un savoir supposé sur celui-ci, mais de s'inscrire dans les signifiants de son discours, comme l'écrit Moustapha Safouan : « l'interprétation psychanalytique n'est pas "vraie" en raison de la vérité qu'elle dit ou du sens caché qu'elle dévoile *sur* le désir. Une telle interprétation […] ne s'adresse qu'au Moi, qu'elle édifie. L'interprétation psychanalytique, *elle,* est "vraie" de s'adresser au sujet dans son rapport aux signifiants de son discours, c'est-à-dire au sujet même de l'inconscient, qui est le sujet au sens strict et inaliénable du terme. »[147]

Le sujet comme la pensée surgissent comme des territoires mouvants, obscurs, hantés, hostiles, sauvages. Ces zones se révèlent peu accessibles à la formalisation, à la nomination non contradictoire et à la limitation conceptuelle. Elles résonnent plus harmonieusement avec le dialogisme artistique et se dispersent dans des identifications fictionnelles ou exploratoires

---

[146] Cité par MÜLLER-DOOHM Stefan, *Adorno, une biographie,* traduit de l'allemand par Bernard Lortholary, Paris, éditions Gallimard, 2004 (2003 pour l'édition originale), p. 88.

[147] SAFOUAN Moustapha, *la Parole ou la Mort. Essai sur la division du sujet,* Paris, éditions du Seuil, 2010 [nouvelle édition revue de l'édition de 1993], p. 42.

multiples. Dans une sorte de révolution permanente, parallèle aux renouvellements organiques, la simplification identitaire vacille, non seulement au nom d'une évolution dialectique, mais au titre de la méconnaissance de soi qui en quelque sorte s'approfondit par sa définition de plus en plus négative. Je ne suis ni ceci ni cela, ni en ceci ni en cela. Je ne me reconnais pas tout à fait. Derrida remarque que « nous n'avons pas à supposer que Marx fût d'accord avec lui-même. ("Ce qui est sûr, c'est que je ne suis pas marxiste", aurait-il confié à Engels. Faudrait-il s'autoriser encore de lui pour le dire aussi ?) »[148] Le philosophe comme le sujet lucide se retrouvent dans une difficulté logique, comparable à la proposition : « Je mens ». Si je mens, la proposition est fausse ; si je dis la vérité, elle est fausse également. Qui suis-je pour délimiter ce à quoi je ne suis pas identique ? Illogisme, pluralité, instabilité, indistinction, paradoxe sont quelques-uns des caractères de l'identité.

Égicide

Jacob Rogozinski a créé le néologisme « égicide » pour désigner le meurtre du moi, « la mort du Je […], une destitution de l'*ego* »[149] qui bouscule les philosophies du sujet. Il évoque « un quasi-sujet clignotant »[150], défaillant, qui répond à la faiblesse du sujet actuel, en tant qu'il est autant pour la mort, pour le rêve, pour la défaillance que pour la vie, pour la logique, pour la conscience. L'égicide laisse subsister un sujet à éclipses.

Tandis que le sujet se découvre inconnaissable et prend ses apparitions sociales comme autant de masques interchangeables, la société exige de la *tenue,* c'est-à-dire une certaine régularité dans l'humeur, l'apparence, le comportement. La stabilité sociale est le pendant inverse de l'instabilité intime. La simultanéité divergente d'une intériorité plurielle et d'un moi apparent, objet de transferts multiples, donne une formule de l'arithmétique à l'œuvre dans la représentation sociale de l'individu : il est le produit de son apparence, de l'ensemble de ses pensées et des projections dont il est l'objet. La dissémination narcissique, dans les identifications socialisées, et l'exil intérieur de la subjectivité inquiète créent un contexte de résonances, de dissonances, de tensions et de flux plutôt qu'un ensemble de frontières, d'identités codées et de définitions. La personnalité dispersée porte le symptôme de cette instabilité.

Art et immaturité

La complexité humaine se constitue notamment à partir des processus précoces de sublimation sexuelle, appelés néoténie, comme le souligne Sigmund Freud : « Que l'homme

---

[148] DERRIDA Jacques, *Spectres de Marx,* Paris, éditions Galilée, 2006 [1993], p. 65.
[149] ROGOZINSKI Jacob, *Cryptes de Derrida,* Paris, éditions Lignes, 2014, p. 56.
[150] *Idem*, p. 74.

serait le descendant d'une espèce animale sexuellement mûre à l'âge de cinq ans, conduit à postuler que le différé, le diphasisme [l'ajournement et l'instauration diphasique] de la vie sexuelle est en relation intime avec l'humanisation [sont intimement liés à l'histoire de l'hominisation] : l'homme semble être le seul animal [la seule espèce animale] à présenter cette latence et ce retard [ajournement] sexuel. »[151] Une « survivance » de la sexualité animale réside en l'enfant à l'état latent pendant la période qui mène à la puberté, entre six ans et douze ans. Freud y voit « une condition de possibilité de la névrose qui en un sens est bien un privilège humain ». La névrose se tisse à l'impossibilité du rapport sexuel. Une immaturité physique diffère l'accomplissement des relations sexuelles. La « perversité polymorphe » et les processus de sublimation résultent de la plasticité d'un désir qui hallucine le réel en l'érotisant. La dispersion régressive de certains artistes pourrait se rapporter à la nostalgie de cet âge d'or de la frustration, de la névrose, de l'éparpillement créatif des pulsions : « N'est-ce pas, soulignent Ilse et Robert Barande, le secret de la verdeur néoténique, que la perpétuation du temps préorgasmique, temps d'un plaisir moins assuré, plus dispersé, et donc d'une aspiration plus continue […] ? »[152] Cet enthousiasme créatif, que le professeur de collège voit disparaître en fin de sixième ou de cinquième, dans les derniers feux de l'enfance, semble le but secret, régressif, de l'artiste dispersé, qui cherche à maintenir, nonobstant l'âge sexuel, la verdeur sublimatoire. La continuité créative dans le flux de la dispersion s'opposerait à la sublimation adulte de la spécialisation.

Désir d'art et désir du désir

L'artiste est confronté à son désir, à sa fatigue, à son épuisement, à son impuissance, à sa jouissance, dans les multiples phases de ses activités créatrices. L'art est un usage phallique de l'esprit, dont James Ensor file la métaphore en 1895, après une longue période de vide : « Je n'ai rien peint depuis plus d'un an […]. Je me lance toujours d'un extrême dans un autre extrême et j'attends toujours la veine de la peinture. Le désir de peindre est un peu émoussé, mais cela ne durera pas car je sens poindre une légère envie : pour la faire grossir je graverai encore quelques eaux-fortes laborieusement égratignées afin d'arriver à la fatigue puis au dégoût et le désir de peindre viendra sûrement. »[153] Le travail infini de la pulsion ne se satisfait pas longtemps de son accomplissement. En revanche, il profite des diversions, des

[151] Cité in : BARANDE Ilse et Robert, *De la perversion,* Lyon, éditions Césura Lyon, 1987, p. 12. Voir aussi (traduction entre crochets) : FREUD Sigmund, *l'Homme Moïse et la Religion monothéiste,* traduit de l'allemand par Cornélius Heim, Paris, éditions Gallimard, 1986 (édition originale en allemand de 1939), p. 162.
[152] *Idem*, p. 36.
[153] ENSOR James, « Lettre à Louis Delattre », 31 juillet 1895, cité in : MORIS Stéphanie, *James Ensor : Miousic !*, Lormont, Bruxelles, éditions Le Bord de l'Eau/ La Muette, 2015, p. 86.

petites privations, des séductions, comme ici, pour Ensor, le travail des eaux-fortes. Le jeu de dispersion qu'il pratique alors entre peinture, gravure et dessin, entre écriture, musique et arts plastiques, participe de cette économie de la jouissance et du désir.

Conserver le désir intact, malgré la multiplication des œuvres et des échecs, c'est aussi, après s'être heurté à l'ennui de la répétition, chercher à dépasser la lassitude, la routine, par l'invention ou l'évolution. « Les gens, écrit James Ensor en 1927, ne comprennent jamais qu'une évolution constante m'est nécessaire. Je ne veux revenir sur un effort déjà donné et le chant des êtres et des choses est toujours nouveau à mes yeux sensibles. »[154] La trouvaille n'implique pas l'arrêt de la recherche ; elle peut devenir une addiction, la quête continuelle d'autres surprises heuristiques. La dispersion s'inscrit dans ce désir permanent de dépassement.

Le changement perpétuel peut épuiser, aliéner s'il devient une pratique répétée de révolutions. Le renouvellement n'implique pas nécessairement le reniement et peut opérer à l'intérieur de structures assez stables. On s'épargne de faire table rase de ses travaux, on ne se contente plus d'improviser sur la magie de l'instant. On essaye, autant que possible, de déplacer les lignes progressivement. Réduire et préciser sa palette, le nombre de ses formats, changer des matériels tout en restant dans une certaine continuité, élaborer d'autres méthodes de travail… : toute modification particulière permet d'atténuer et de dialectiser les changements. Mais le changement n'est pas l'ennemi, il ne s'oppose pas à une projection artistique de soi. Au sujet à éclipses répond un artiste qui n'est pas lui non plus souverain : le travail de l'œuvre dramatise les processus de coïncidence et de divergence. Dans la recherche de la singularité, se joue la résistance aux pressions idéologiques sur les désirs et les représentations culturelles. Mais la présence à soi dans l'œuvre fluctue dans les hoquets de l'être, si l'on peut dire, dans les intermittences du sujet et les extravagances de l'œuvre.

B. Les autres en moi

Alors que, dans le chapitre précédent, il s'agissait de préciser, autant que possible, ce qu'il reste du sujet, ce qui, du sujet, résiste, il convient maintenant d'étudier comment s'opère la négociation intime avec les différentes puissances qui hantent le sujet : l'inconscient, le refoulé, le démonique, le hasard, les appartenances sociales. L'œuvre est au cœur de cette négociation.

---

[154] Cité in : *idem,* p. 124.

La découverte de l'inconscient et la formalisation par Freud des instances dialogiques du sujet ont ébranlé la définition d'un moi éminent, responsable et souverain. Le vocabulaire des passions depuis l'Antiquité prenait certes en compte les oppositions internes de la personnalité, mais Freud a dévalorisé les opérations de refoulement et d'affirmation volontaire de soi. La psychologie individuelle est devenue un espace incertain de négociations entre trois instances, le moi, le ça et le surmoi, dont les plus actives sont parfois les moins intelligibles. Ainsi, la personnalité se disperse entre plusieurs influences contraires. Le moi y est moins un centre de décision qu'un axe de réception et d'aiguillage. Dans ce registre, les arts apparaissent, explique Alberto Eiguer, comme une forme de sublimation propice à l'expression voilée des contradictions internes et des pulsions asociales, permettant un épanouissement pulsionnel dérivé dans une « *désexualisation.* Imaginer une pulsion loin de sa source, choisissant un objet différant, entravant sa décharge, laisse peu de chose à la pulsion, alors que l'on connaît, par exemple, la passion que met l'artiste à travailler sa toile. Il faut bien imaginer que de telles substitutions sont possibles, grâce à l'activation d'une libido narcissique au niveau du moi qui est encore du sexuel, mais "cette part du sexuel qui est liée, investie et comme séquestrée" [Laplanche] dans cette instance. La sublimation relierait, tout en les conciliant, le but sexuel inhibé des pulsions partielles et le besoin d'autoconservation. »[155]

Jouer avec l'inconscient

L'artiste était déjà défini, sous le registre de l'inspiration ou du génie, dans sa relation aux forces inconscientes. Le surréalisme a emboîté le pas à Freud, en faisant de l'inconscient le réservoir de l'énergie artistique. Il a contribué à diminuer encore la dimension subjective de l'art, par la mise en valeur de l'automatisme (transe, hypnose), du hasard (collage, assemblage, coq-à-l'âne), de l'introspection (rêves, fantasmes). L'errance, l'incertitude et la dispersion précèdent, dans la longue analyse qu'est parfois la vie artistique, l'apparition d'un sujet de son propre désir. L'inconscient s'exprime par des détours, des glissements, des surgissements fugitifs qu'il s'agit de laisser advenir. Quelque chose se trouve dans la perte de soi, la perte des repères, la perte de contrôle. L'acte artistique rejoue constamment cette dramaturgie de la volonté faible, du surmoi culturel et des pulsions inconscientes.

La psychanalyse poursuivie par d'autres moyens

Ainsi, parce qu'il est, comme la parole dans la thérapie, une expression qui entre en écho avec des profondeurs occultées, l'art est, dans certains cas, la psychanalyse poursuivie par d'autres

[155] EIGUER Alberto, *le Pervers narcissique et son complice,* Paris, éditions Dunod, 2014 [1989, quatrième édition revue en 2012], p. 38.

moyens. Samuel Beckett, avec *Oh les beaux jours !* ou Georges Bataille ont continué dans certaines de leurs œuvres l'analyse qu'ils avaient interrompue précocement. La dimension fictionnelle, l'ambiguïté de la position du sujet dans l'énonciation artistique rendent possible l'expression d'un refoulé fantomatique quasi indicible. Georges Bataille explicite, dans *l'Histoire de l'œil,* le rapport entre l'imagination narrative et la possibilité de donner une forme au refoulé, en se livrant à l'analyse de son propre récit. « Il démontre, rappelle Gérard Bonnet, que cette expression érotique débridée lui a permis de rejoindre un lieu très enfoui de lui-même où s'étaient conservés et agglutinés les souvenirs les plus traumatisants du passé, lesquels reviennent sous cette forme obscène, alors qu'ils sont d'une toute autre nature. »[156]
Les jeux de miroirs et d'échos passent par des distorsions, des chemins de traverse, des déformations, des altérations. L'indicible du refoulé ou de ce qui résiste à la simplification de la communication courante trouve une forme de symbolisation dans la polysémie ou « l'asémie » (l'absence de signification) artistique.

Le dédoublement

L'individu est le produit complexe des fictions d'autrui, de ses propres récits, des expériences conscientes et inconscientes. Il se découvre, par la vie, l'art ou la psychanalyse, un être nouveau, autre, déguisé et changeant. L'altérité du sujet de Rimbaud peut se rapprocher du *gnothi séauton* (« connais-toi toi-même ») de Socrate, en tant que dédoublement fondateur et impossibilité créatrice de coïncider avec une intériorité fuyante, avec une pensée labyrinthique. L'identité est une altérité, dans le renouvellement et l'étonnement de soi, dans un monde freudien de refoulements où les actes manqués et les rêves en disent au moins autant que les jeux sociaux diurnes.

La figure de l'artiste est réputée familière de ce dédoublement, par le motif de l'inspiration. Elle est régulièrement associée à cette ambiguïté de la subjectivité. Dans la théorie de l'enthousiasme socratique (*ên théou athmo*, « dans le souffle du dieu ») ou du génie kantien, l'artiste (mais aussi le philosophe chez Platon) est habité par des forces, par un dieu ou par un démon dans le souffle desquels il se réalise. Il agit dans une semi-conscience. Il est ainsi, dans le domaine de la pratique artistique, comme la Pythie ou le prophète avec la révélation, comme le philosophe socratique dans l'amour de la sagesse et de la vérité, une individualité qui tire son talent non de son unité, mais de son clivage, non de sa volonté, mais de son écoute aux propositions intérieures. Ces figures enthousiastes sont en quelque sorte les premiers sujets modernes, tels qu'ils apparaissent après la psychanalyse : des sujets qui subliment

[156] BONNET Gérard, *la Violence du voir,* Paris, éditions PUF, 2001 [1996], p. 127

l'énergie du refoulé, sans arborer le plastron d'apparence du sujet conscient. L'œuvre ne résulte en effet pas seulement d'une logique formelle des procédés, comme dans l'artisanat, où les recettes assurent la reproduction du travail bien fait sans participation profonde de la subjectivité ; les procédures artistiques ou philosophiques, qui se réalisent avec la complicité de l'inconscient et modifient l'agent, comportent une part d'inconnu, d'aventure, d'incertitude. Elles sont en quelque sorte initiatiques d'une errance continuée.

Critique de l'auteur

Rimbaud décrit l'errance confuse, chaotique, de la pensée, à laquelle il assiste, comme devant un abîme ou devant une scène. Il oppose l'étrangeté du moi au volontarisme étriqué de qui se proclame auteur. La pensée, qu'il décrit comme une surface d'écho, est proprement insaisissable et se développe ou se tarit en fluctuations incontrôlables : « Car Je est un autre. Si le cuivre s'éveille clairon, il n'y a rien de sa faute. Cela m'est évident : j'assiste à l'éclosion de ma pensée : je la regarde, je l'écoute : je lance un coup d'archet : la symphonie fait son remuement dans les profondeurs, ou vient d'un bond sur la scène. Si les vieux imbéciles n'avaient trouvé du Moi que la signification fausse, nous n'aurions pas à balayer ces millions de squelettes qui, depuis un temps infini, ont accumulé les produits de leur intelligence borgnesse, en s'en clamant les auteurs ! »[157] L'art se renouvelle avec Rimbaud par l'émergence d'une subjectivité faible qui se découvre dans l'écoute de ce qui advient. Il est moins un fait d'intelligence ou d'autorité, que l'émergence d'un sujet majuscule changeant et irresponsable.

L'autre monde

L'individu dialogue avec l'intériorité, une part étrange qui donne la profondeur, le volume de la pensée. Ambiguë, inconsciente, hasardeuse, la voie obscure du dialogue avec l'altérité en soi hante un certain nombre d'artistes et de théoriciens. Le « coup d'archet » de Rimbaud anticipe le « coup de dés » mallarméen, frémissement à la surface du néant, de l'indifférencié, de l'indéfini. Ce n'est pas le moi qui fait la loi, mais d'autres forces, sous le registre de l'hétéronomie, comme Marie-Louise Mallet le souligne à propos d'Arnold Schoenberg. Le compositeur se réfère avec insistance à une « poussée intérieure », un impératif catégorique, qui prime sur toute autre considération, y compris sur le plaisir[158]. Le monde, le sujet et l'art sont saisis sous le signe de l'obscurité et non de la clarté. Ils se réfèrent à une dimension

---

[157] Lettre d'Arthur Rimbaud à Georges Izambard, 13 mai 1871, citée par : MALLET Marie-Louise, « Hétéronomies », in : COHEN-LEVINAS Danielle (dirigé par), *la Loi musicale. Ce que l'Histoire nous (dés)apprend, P*aris, L'Harmattan, collection L'Itinéraire, 1999 (première édition en 1996 dans *les Cahiers de philosophie* n° 20, Lille, 1996), p. 267.

[158] Voir : MALLET Marie-Louise, *Idem*, pp. 267-285. Les citations de Schoenberg proviennent de cet article.

insaisissable (*unfassbare*). Dans ce contexte, l'auteur est à l'écoute de ses voix intérieures, des associations qui le traversent. Le sujet se dissout. Il s'assujettit. Sa liberté est d'entendre. Schoenberg décrit l'écriture musicale non comme une construction délibérée, mais comme l'obéissance à une « nécessité intérieure », à une dictée. « Mon destin, écrit-il dans *le Style et l'Idée,* m'avait forcé la main. Il ne m'appartenait plus de poursuivre dans le sillage de ma *Nuit transfigurée* ou de mes *Gurrelieder*… Car le Commandant suprême (le Tout-Puissant ?) m'avait imposé une autre voie, plus rude. » Dodécaphoniste malgré lui, le compositeur est autant l'acteur que le témoin de l'œuvre et de la théorie.

La création est pour Schoenberg un rapport à l'énigme, au mystère, à l'inconcevable, à la prophétie. Pour lui, le monde est chiffré. Le rôle de l'artiste est de déchiffrer ce monde, de l'entendre (sans toutefois le comprendre), afin de proposer d'autres chiffrages, d'autres énigmes et de refléter son mystère. Ainsi, l'atonalité est à la fois un déchiffrage et un chiffrage : « Il est important, écrit-il à Kandinsky le 19 août 1912, que nous employions notre faculté créatrice à imaginer des énigmes analogues à celles qui nous entourent. Afin que notre âme tente – non pas de les résoudre –, mais de les déchiffrer. Nous ne devons pas en attendre la solution ; mais une nouvelle méthode de chiffrage ou de déchiffrage. »[159] L'art autonome se pose en créateur d'énigmes à la fois par l'écoute de l'hétéronomie et par la structure de l'innovation formelle.

Improviser, dérègler

Tous les artistes ne sont pas habités, tous ne sont pas dans un rapport d'écoute avec l'intériorité. D'autres sont dans la surexcitation de l'activité, ou dans la planification, dans la réorientation permanente ou régulière. L'œuvre se structure et se remodèle dans l'action créatrice, en fonction de forces multiples et mouvantes. Des approches sensibles et plurielles permettent de créer des dispositifs d'improvisation plus ou moins limités. L'apprentissage et la pratique de l'art ne consistent ainsi pas tant dans la connaissance de routines pratiques que dans la capacité à produire et accepter des situations où la conscience prédictive et normative perd son caractère prépondérant. C'est la critique adressée par Delacroix à Ingres : la couleur est affaire d'énergie, de lâcher-prise. « L 'exécution dans la peinture, écrit-il dans son *Journal* le 18 septembre 1847, doit toujours tenir compte de l'improvisation. »[160] C'est pourquoi Ingres, en érigeant l'empire de la ligne et en maintenant le modelé dans les limites du dessin,

---

[159] SCHOENBERG Arnold-KANDINSKY Vassily, « Correspondance, Ecrits », *Revue Contrechamps* n°2, Paris, avril 1984, p. 44. Cité par Marie-Louise Mallet, *Idem*, p. 280.

[160] Cité par REVAULT D'ALLONNES Olivier, « la Correspondance des arts selon Eugène Delacroix », in : *InHarmoniques n° 5, D'un art à l'autre, les zones de défi,* Paris, coédition Ircam, Centre Georges Pompidou, Christian Bourgois Editeur, juin 1989, p. 84.

est dans une contention et une maîtrise qui sont étrangères à la spécificité de la peinture, à son dérèglement, tel qu'il apparaît dans la touche de Vélasquez, Titien ou Goya. George Sand rapporte ces propos de Delacroix : « Il a fait ce qu'il a pu, le père Ingres, pour être coloriste. Seulement il confond la coloration avec la couleur… J'avoue que c'est une manière de simplifier l'art… Mais il y en aurait une autre plus sûre encore, qui serait de n'en pas faire du tout. »[161] La complexité de l'art réside notamment dans l'émergence de l'inconscient et l'ouverture aux sollicitations débordantes du médium.

L'œuvre de la plume

La pratique progressive, la logique poïétique, l'attention au signifiant ne concernent pas seulement l'inspiration poétique ou plastique. Elles se cultivent aussi dans l'écriture philosophique, où le geste paraît parfois avoir une sorte d'autonomie : « Je pense en fait avec ma plume, écrit Ludwig Wittgenstein en 1931. Car ma tête bien souvent ne sait rien de ce que ma main écrit. »[162] L'écrivant apparaît comme une pluralité de forces et de moyens dont l'instance directrice et unificatrice s'efface plutôt qu'elle ne s'impose. Il arbitre entre plusieurs mots, dont il s'agit peut-être de choisir le moindre. Il conviendrait d'éviter la surcharge, l'autorité tyrannique de la conscience, l'omniprésence du moi, facteurs de tensions internes et de confusion. « Le philosophe se trouve bien vite dans la situation d'un directeur incompétent, qui, au lieu de faire *son* travail et de se contenter de s'assurer que ses employés font le leur correctement, le leur enlèverait et, ainsi, se verrait un jour surchargé d'un travail étranger, tandis que les employés le regardent et le critiquent. »[163] La compétence philosophique consisterait à accepter que les pulsions, l'esprit et jusqu'à la plume participent à l'élaboration du pensable. Il conviendrait de laisser agir, sous simple surveillance, les composantes inconscientes et culturelles. Cette place abandonnée à l'impensé, à l'activité générale de la culture, de la raison et de l'inconscient, cette position panoptique, dirigeante mais peu active, sont des manières de lâcher prise, de retarder la maîtrise, de se risquer dans un surgissement plurifactoriel. Elles désignent la sagesse comme une découverte pratique de la pluralité participante à l'écriture.

Désordre et sacrifice

Cette dépossession heuristique de la primauté tyrannique du sujet conscient aboutit parfois, non à la quiétude du détachement réflexif, mais à une bipolarité passionnelle où l'individu,

---

[161] REVAULT D'ALLONNES Olivier, *Idem*, p. 79.
[162] WITTGENSTEIN Ludwig, *Remarques mêlées,* traduit de l'allemand par Gérard Granel, présenté par Jean-Pierre Cometti, Paris, éditions GF Flammarion, 2002, p. 71.
[163] *Ibidem*.

tiré à hue et à dia par des forces qui le dépassent, est dispersé dans l'ignorance de ce qui se fait. L'oscillation entre contrôle et lâcher prise, concentration et dispersion, se résorbe alors dans la primauté du pulsionnel, du dérèglement, du désordre. Le travail de l'écriture apparaît comme sacrifice, dans un rapport au désir de l'autre, d'un autre intériorisé. « " Jamais [écrit Georges Bataille dans *l'Expérience intérieure*], je n'ai de sécurité, de certitude. J'ai la continuité en horreur. Je persévère en désordre, fidèle à des passions que vraiment j'ignore, qui me dérèglent dans tous les sens." Il [Bataille] se pose en reste de la jouissance d'un Autre (qui n'est pas lui). Autre à qui le sacrifice était adressé. Cet Autre n'est pas Dieu, il apparaît d'abord dans les fictions sous les figures de femmes dont il organise la jouissance (Madame Edwarda, Simone). A la fin, c'est le portrait de sa mère, *Ma mère,* qui jouit elle aussi sans limite, mais de lui. »[164]

L'identité sociale et le repli identitaire

La complexité de l'identité est aussi sociologique : « Les identités [sociales] sont vigoureusement plurielles. »[165] Le repli communautaire ou l'obéissance aux propagandes nationales sont des façons de limiter la pluralité des influences culturelles, pour que le sujet ne garde de soi qu'un aspect contraignant, un aspect que le miroir communautaire essaie de rendre vivable à travers des rites de reconnaissance. Les logiques politiques identitaires offrent l'illusion d'une identité où le moi échappe à ses contradictions, par des gratifications narcissiques dans le fantasme du groupe. D'un autre côté, les identités minoritaires dominées peuvent enfin écrire leur histoire et se la réapproprier. Leur appartenance communautaire s'oppose à une posture passive restant aliénée par l'idéologie patriarcale, capitaliste et colonialiste de l'Histoire. Les poussées communautaires de la classe dominante sont des instruments de pouvoir et d'exclusion, quand celles des minorités ou des dominés visent à leur libération et à leur inclusion.

La communauté professionnelle

Par extension, l'aspect restrictif, limitant et manipulatoire des pratiques identitaires existe aussi dans la définition d'individus appartenant à des groupes professionnels. La reconnaissance confraternelle et la cooptation fonctionnent comme des récompenses grâce auxquelles l'individu est investi d'une place et d'un savoir. L'artiste ou l'enseignant qui se définissent par leur titre social n'échappent pas à ce masque identitaire. La langue française

---

[164] MOHAMED Ahmed, « la Perversion dans l'écriture de Georges Bataille », in : EIGUER Alberto (sous la direction de), *la Perversion dans l'art et dans la littérature,* Paris, éditions In Press, collection « Explorations psychanalytiques », 2007, p. 123.

[165] SEN Amartya, *Identity and Violence : The Illusion of Destin,* New York, Norton, 2006, p. 24. Cité par DESCOMBES Vincent, *les Embarras de l'identité,* Paris, Gallimard, 2013. p. 21.

est à cet égard insidieuse, qui transforme les pratiques professionnelles en enjeu identitaire essentiel : on *est* professeur ou écrivain, alors qu'en italien par exemple on « fait » l'écrivain, on « fait » le professeur. Le professionnalisme est poussé jusqu'à l'essence et nié comme aliénation de l'être dans la division du travail. Cette confusion de l'être et du faire pose parfois des problèmes identitaires, notamment pour des activités où l'engagement est lié à la recherche de soi, comme l'a montré Nathalie Heinich à propos des écrivains. Si l'on *est* écrivain, que devient-on lorsqu'on fait autre chose qu'écrire ? La réponse donnée à la sociologue se trouve en termes de compromission, d'accommodement, de clivage : « Cette opposition entre unicité (être écrivain et seulement écrivain) et multiplicité (écrire tout en pratiquant un second métier) constitue la forme proprement identitaire de la disposition entretenue par le sujet à l'égard de l'activité d'écriture. »[166] L'aliénation dans la spécialisation artistique paraît plus à même de remplir la problématique philosophique de l'activité. L'individu espère trouver une unité dans la spécialisation artistique. A contrario, l'exercice raisonné d'une profession non artistique donne les moyens d'une indépendance et d'un développement en dehors des contraintes inhérentes aux spécialisations artistiques. La communauté professionnelle peut fonctionner comme illusion identitaire. L'artiste confronté à la nécessité d'un emploi est doublement aliéné s'il ne profite pas de son pouvoir économique pour soutenir sa liberté artistique.

Superproduction et sous-production de soi

Les identifications radicales fleurissent dans une société qui ne pose plus d'emblée l'individu comme sujet tout en définissant le sujet par le prisme de la réussite et de l'éclat. Farid Benslama souligne que « la tradition est le monde où être sujet est donné, alors que dans le monde moderne le sujet est une superproduction de soi-même qui oblige les individus à un travail de privatisation intense des représentations culturelles. »[167] Le quart d'heure de gloire prophétisé par Andy Warhol comme droit universel, forme contemporaine de l'héroïsme, est une manière de contourner la perte du sujet traditionnel. La poursuite de la reconnaissance dans les milieux artistiques participe ainsi parfois de l'acquisition magique d'une subjectivité. Pourtant, la diminution de la subjectivité qu'explorent et corroborent les sciences et les philosophies, pourrait conduire à un adoucissement des définitions de soi et de l'autre, y compris des identifications professionnelles. En effet, l'individu, pris dans un réseau sociologique et analytique de relations qui le déterminent, inclus dans une mondialisation qui

[166] HEINICH Nathalie, *Etre écrivain. Création et identité,* Paris, éditions La Découverte, 2000, p. 50.
[167] BENSLAMA Farid (dirigé par), *l'Idéal et la Cruauté. Subjectivité et politique de la radicalisation,* Paris, éditions Lignes, 2015, p. 22.

le désigne comme élément infinitésimal de la masse statistique, ne peut plus revendiquer qu'une liberté et une identité relatives. La sous-production de soi, autrement dit l'inscription de l'image de soi dans une sphère négative, est une résistance. Cependant, la structuration de l'espace médiatique en successions et simultanéités de gloires interchangeables fait de la négativité même un élément du spectacle.

Un être d'incomplétude

L'art, conçu comme exploration poétique à la dimension de la vie, et non comme acquisition et exploitation de compétences, a des rapports fuyants avec les identités personnelles et sociales. C'est un faire qui est un être, mais c'est un être d'incomplétude, de maturation, d'actualisation. C'est parfois plus une *praxis* qu'une *poïésis :* l'action n'a pas en vue la réalisation d'un faire, mais elle s'actualise dans une présence critique au monde, à l'art ou à la pratique. Modèle non productiviste d'une pédagogie ouverte, « la *praxis* est une action immanente, complète et achevée à chacun de ses moments, qui ne cesse pas quand sa fin se trouve atteinte – on peut avoir pensé et continuer à penser – ; étrangère à la production et à ses *erga* [travaux]. Tout entier dans l'agent, l'acte ne se clôture pas sur un objet. »[168] L'œuvre est un moment de la praxis artistique. L'artiste est modifié par l'œuvre qu'il crée, il n'est pas le simple technicien d'une production. L'art libre relève autant de la praxis que de la poïésis ; il ne trouve pas sa finalité dans l'œuvre, mais dans le jeu d'une activité symbolique sans contrainte. Il peut donner lieu à des œuvres, mais aussi bien à des discours, à des pensées ou à de l'immatériel. Pensée symbolique inaccomplie, promesse intenable, l'œuvre s'inscrit dans le temps singulier de son apparition, sans que le travail artistique s'immobilise jamais dans un idéal de soi ou une routine efficace. Sans cesse, l'œuvre construit et déconstruit l'artiste.

L'art peut être un domaine privilégié de liberté, à condition de ne pas sous-évaluer les forces répressives intériorisées. La pratique artistique, pas plus que la pratique philosophique, ne permet en elle-même l'autonomie ou la liberté. Les modèles aliénants y demeurent en maîtres : poids écrasant des traditions, fourmillement des idées fausses, soumission aux règles implicites du marché... Ce n'est qu'à titre de possibilité que l'art devient domaine de liberté. L'artiste n'est pas plus libre qu'un autre : cherchant la singularité, muni d'outils ouverts sur le maniement du symbolique, il a des moyens particuliers pour échapper à l'omniprésence de l'« étant donné », à la force des images, des sons et des mots du moment, à la standardisation des présentations de soi et des idéologies. Approcher de la liberté artistique en créant une forme libre ne supprime pas l'aliénation idéologique, ce que ferait penser un fétichisme de la

[168] IMBERT Francis, *l'Impossible Métier de pédagogue,* Paris, éditions ESF, Issy-les-Moulineaux, 2000, p. 16.

forme mais ce que contredisent toutes sortes d'aveuglements particuliers. Ainsi la révolution du dodécaphonisme a été définie par Schoenberg comme un moyen de donner cent ans d'avance à la musique allemande, avant que l'histoire nationale ne rende amer ce type d'argument. Ce qui se joue sur le plan de la forme n'est qu'un point particulier de la difficile désaliénation.

Art et liberté

Il s'agit d'abord, dans la lignée d'Adorno, de ne pas se placer dans la contrainte sociale et d'aborder la vie avec une dose d'irrationalité critique. L'expérience concentrationnaire montre à quel point la logique de groupe et de désindividualisation aboutit à la perte de l'humanité. Il convient de ne pas « renoncer à la fonction émancipatrice de l'art, et [ne pas] abdiquer devant la déréliction de l'Histoire. [Adorno, dans *Modèles critiques*] dit : "la seule véritable force contre le principe d'Auschwitz serait l'autonomie […], de se déterminer soi-même, de ne pas jouer le jeu." Cette autodétermination ne peut advenir qu'au-delà de la rationalité instrumentale, fondement du conformisme, de l'autoritarisme, de l'aliénation et de l'anéantissement de l'homme. »[169] La pensée n'est pas un instrument de pouvoir, mais un retour instable de l'intériorité fuyante. Le jeu social, qui implique une série de rôles et de comédies, doit être mis à distance pour ne pas confondre la scène et la vie. Un sujet, quelque faible et confus soit-il, se fait entendre et voir dans le non-conformisme. Sa présence est un témoignage et un appel à ce qui s'éteint sous la violence de la domination. Les constructions identitaires, a contrario, comme nous allons le voir, peuvent devenir l'occasion de nouvelles fictions et de nouvelles herméneutiques de l'individu.

C. Nouvelles identités

En sa faiblesse, le sujet à éclipses compose avec l'altérité de l'inconscient, du hasard et de l'idéologie. Dans ce contexte, l'identité, liée à l'instabilité de l'être et à sa dispersion, peut s'envisager par le biais d'un travail fictionnel.

Figures de l'identité sexuelle

L'identité sexuelle n'est pas seulement question de critères anatomiques visibles, mais de construction sociale et personnelle. Elle ne concerne pas seulement l'homosexualité, mais la définition de soi en général. A travers le mythe de l'androgyne et de sa séparation en homme

[169] FIE Doh Ludovic, *l'Ecole de Francfort et la Critique de la modernité,* Paris, éditions L'Harmattan, Série Esthétique/Ouverture philosophique, 2015, pp. 97-98.

et femme, tel qu'il apparaît dans *le Banquet* de Platon ou dans certaines lectures de la *Genèse,* l'être humain apparaît divisé et incomplet. Il lui manque quelque chose, non seulement dans sa chair, mais dans sa définition : on l'appelle homme ou femme, mais il se sent encore autre chose. Des définitions plus précises de la masculinité ou de la féminité, à travers des critères scientifiques, complexifient l'identification sexuelle. Le trouble dans le genre trouve des réponses nuancées. Le choix d'une sexualité, voire le changement de sexe sont aussi des solutions à ces ambiguïtés que ne résout pas l'apparence anatomique.

L'art a souvent sublimé et approfondi cette question par le détour des fictions et par la liberté du fantasme. Richard Wagner travaillait juste avant sa mort à un ouvrage intitulé : *Sur le féminin dans l'être humain.* Conscient de sa propre féminité et idolâtre des femmes, il fantasmait sur une forme de domination féminine où l'homme pourrait assumer sa féminité : « Un homme *féminisé* pourrait*,* résume Laurent Zaïche, en compagnie d'une femme *virile,* jouir du même amour idéal que ces homosexuels [spartiates] dont Wagner fait l'éloge : " L'homme peut, en cette affection, s'absorber, se consommer avec *tout son être,* dans la nature de l'objet aimé, et seulement dans la mesure exacte où la femme, avec sa féminité parfaite, a développé aussi, dans son amour de l'homme et par son absorption en lui, l'élément viril de cette féminité, et l'a porté à la pleine perfection, en même temps que l'élément purement féminin, donc au degré où elle n'est pas seulement une *amante,* mais encore un *ami* pour l'homme ; à ce degré, l'homme peut trouver pleine satisfaction dans l'amour de la femme." »[170]

Les expériences artistiques de travestissement sont une des incursions symboliques obliques possibles dans ces nouvelles définitions de la sexuation individuelle et de la sexualité. La perturbation des identités sexuelles au-delà des apparences anatomiques est en miroir avec la perturbation de l'identité elle-même. L'indétermination y paraît plus sûre que toute détermination volontariste ; le questionnement plus fécond que l'affirmation. L'androgynie et la bisexualité sont à la base de toutes les définitions et indéfinitions sexuelles. Donna Haraway envisage même, dans les progrès de la technologie et de la biologie, la possibilité d'hybridations avec des espèces animales et des machines, et une totale redéfinition des identités et des normes.[171] L'ambiguïté sexuelle est au cœur du trouble contemporain.

---

[170] WAGNER Richard, *l'Art et la Révolution,* traduit de l'allemand par J.-G. Prod'homme, avant-propos de Laurent Zaïche, Paris, éditions Sao Maï, 2013 (édition originale en allemand de 1849), pp. 84-85. La citation de Wagner est extraite de *l'Œuvre d'art de l'avenir.*

[171] Voir : HARAWAY Donna, *Manifeste cyborg et autres essais. Sciences — Fictions — Féminismes,* Anthologie établie par Laurence Allard, Delphine Gardey, Nathalie Magnan, Paris, Exils Editeur, 2007 (édition originale du *Manifeste cyborg* en 1985, première édition en français en 2002).

Chronologies vacillantes et mensonges

L'individualité ne se mesure pas en termes de nature ou d'essence, comme l'explique Marcel Duchamp : « Je me moque de savoir ce que je suis. J'ai des doutes sur le verbe "être". »[172] Je ne suis peut-être pas. La seule épaisseur et substance sensible demeure dans la capacité à esquiver le marteau des idéologies. Le récit biographique doit aussi être interrogé comme fiction. L'existence est une actualisation continue de structures et de forces dans une dynamique mouvante, complexe, contradictoire. De ce maelström, de ce chaos, la vie apparente n'est que l'écume. L'individu est pourtant sommé de se reconnaître dans des rôles, des récits et des places. Il est régulièrement tenu de fournir des repères autobiographiques pour donner une surface stable au gouffre de ses expériences.

Chronologies plurielles

Le récit de vie est une invention de soi. Il est tributaire d'une forme littéraire. La définition éclatée du sujet moderne devrait coïncider avec un récit lui-même perturbé par les incohérences, avec une écriture poétique morcelée. Luc Ferrari joue avec le mensonge inhérent au récit de soi. Il se livre à une liste d'autobiographies parcellaires, qui sont autant de commencements possibles de son errance existentielle et artistique : « Autobiographie n° 5 / Je suis né, je crois, à Royan, le 12 février 1907. / Autobiographie n° 15 / Lorsque je suis né en 1898 à Montauban, le temps était à l'orage. / Autobiographie n° 7 / A ma naissance à La Ciotat le 22 août 1900, mon grand-père était toujours cornet à pistons dans une caserne de douaniers. / Autobiographie n° 8 / Je ne suis pas né le 5 février 1924. »[173] Ce texte, daté du 5 mai 1992 (mais là encore faut-il s'y fier), introduit une série signifiante de doutes, de suspicions. La logique même de la séquence est perturbée, la quinzième autobiographie suivant la cinquième et précédant la septième. La chronologie est déficiente. Les rapports de succession sont défaillants. La mémoire est dubitative. Les affirmations sont sujettes à caution. A contrario, les propositions rejetées contiennent des informations dignes de foi : Luc Ferrari serait né le 5 février 1929 selon certaines sources. Plusieurs linéarités, plusieurs boucles, plusieurs fictions s'entrecroisent dans un labyrinthe intime où l'erreur et la mystification jouent un rôle. « J'ai raconté, écrit encore Luc Ferrari, cette histoire en raccourci, comme je l'ai vécue. Mais est-ce bien la véritable histoire ? »[174]

---

[172] HAMILTON Richard, *le Grand Déchiffreur : Richard Hamilton sur Marcel Duchamp. Une sélection d'écrits, d'entretiens et de lettres,* traduit de l'anglais par Jeanne Bouniort, textes rassemblés et présentés par Corinne Diserens et Gesine Tosin, Zürich (Suisse), coédition jrp|ringier / Maison rouge Fondation Antoine de Galbert, 2009, p. 71.

[173] CAUX Jacqueline, *Presque rien avec Luc Ferrari,* Paris, éditions Main d'œuvre, 2002, p. 114.

[174] *Idem*, p. 113.

Le moi est peut-être plus concret s'il se présente dans des fictions contradictoires, ou dans l'absence et le manque, dans le fragment et la dispersion. Le moi n'est pas péremptoire, il est du côté de l'incohérence, comme le fait remarquer Franz Kafka dans une lettre à Minze Eisner datée de février 1920 : « Chère Minze, certainement, il est permis d'envoyer de telles lettres, et même tout spécialement celle-là. D'autres, plus cohérentes, moins dispersées, peuvent souvent masquer l'essentiel contre votre gré ; une lettre comme la vôtre, cassée, faite de pièces et de morceaux, ne cache rien ; l'étendue de ce qu'on y voit ne tient alors qu'à la puissance du regard […]. »[175] La forme dispersée de l'écriture, de bric et de broc, d'oublis et de failles, devient un territoire, une profondeur, à la mesure du regard troué de l'autre. A l'inverse, une rhétorique affirmée de soi peut élever un mur et dessiner un masque impénétrable.

Ainsi, sur le terreau d'une subjectivité lointaine et instable, l'invention de soi peut non seulement s'élargir avec créativité à des identités fictionnelles, mais aussi s'élaborer en mineur dans les marges, comme nous allons le voir.

[175] KAFKA Franz, *Œuvres complètes,* tome III, traduction de Marthe Robert, Claude David et Jean-Pierre Danès, Paris, éditions Gallimard / Bibliothèque de la Pléiade, 1984, p. 954.

II. Négativité de l'existence

Au lieu de colmater les failles de la subjectivité, l'acceptation de la négativité s'identifie à elles. L'indifférence, la passivité, le sentiment de désastre, l'effacement de soi, la pauvreté et l'étrangeté sont des formes d'individualisme négatif à travers lesquels, notamment, l'œuvre peut parfois émerger autrement que comme produit de la compétition sociale.

A. Indifférence, passivité et désastre

Dans une réponse à une enquête datant de 1921, Tristan Tzara associe le mouvement Dada à l'indifférence et à la spontanéité, à l'exaltation de l'incohérence et à l'anachronisme. « Dada, écrit-il, n'est pas du tout moderne, c'est plutôt le retour à une religion d'indifférence quasi bouddhique. Dada met une douceur artificielle sur les choses, une neige de papillons sortis du crâne d'un prestidigitateur. Dada est l'immobilité et ne comprend pas les passions. »[176] L'idée de « religion d'indifférence » englobe l'art dans un territoire de scepticisme souverain et généreux. L'attitude neutre affichée dans la représentation de soi, dans un grand nombre de photos et de vidéos contemporaines, peut être rattachée à cette indifférence artistique, rattachement à un retrait lointain : « […] ce qui reste et domine, poursuit Tzara, c'est *l'indifférence.* Je pourrai d'ailleurs, avec le même ton convaincu, soutenir le contraire. »[177]
Cette indifférence ironique concerne aussi le statut particulier de l'artiste.

Critique du génie et de la position prophétique

L'artiste est parfois soumis au vocabulaire publicitaire ou mystique, aux exagérations, aux mystifications, aux incompréhensions. Les valses de la célébrité relativisent l'aura des prétendus génies, mais l'artiste, parfois dupe de son succès ou de son ambition, peut aussi jouer avec les superstitions concernant l'art. Observant l'hyperbolisme du spectacle en gardant lucidité et distance, Marcel Duchamp analysait le fétichisme qui s'attachait à Picasso par une sorte de quête collective du surnaturel : « De temps en temps, dit-il, le monde se cherche une personnalité sur qui se reposer aveuglément – une adoration de cet ordre peut se comparer à une vocation religieuse, et dépasse le raisonnement. Aujourd'hui, des milliers

[176] TZARA Tristan, *Dada est tatou. Tout est Dada.,* Paris, éditions GF Flammarion, Paris, 2006 [1996], p. 268.
[177] *Ibidem*.

d'amateurs d'émotions artistiques surnaturelles se tournent vers Picasso, qui ne les déçoit jamais. »[178] Duchamp souligne ironiquement qu'une esthétique de la déception pourrait prévenir et diminuer le fétichisme artistique. Cette analyse rejoint la critique marxiste sur le mysticisme de la marchandise : « Si donc, écrit Marx, nous nous échappons vers d'autres modes de production, nous verrons disparaître instantanément tout le mysticisme du monde de la marchandise, tous les sortilèges qui voilent d'une brume fantomatique les produits du travail accompli sur la base de la production marchande. »[179]

Duchamp souligne a contrario la nécessité de dédramatiser l'acte artistique, d'inventer des formes plus rationnelles de socialisation de l'art et de ne pas donner prise au vedettariat. Les formes de pratiques participatives ou sociales de l'art des années 1990, que Nicolas Bourriaud a théorisées comme « esthétique relationnelle », ainsi que « les péripéties du dérisoire » suivies par Eric Laniol ou les arts pauvres ou « modestes », contribuent à cette redéfinition. Un mode apparent de dévalorisation contribue en réalité à une socialisation de l'acte artistique. Avec Marcel Broodthaers, le portrait de l'artiste en organisateur un peu cynique d'activité économique place l'art dans un registre d'humanité plutôt que de surhumanité ou de prêtrise. Le quotidien de l'art, dans les ateliers, les galeries, les lieux alternatifs, est familier de cette désublimation.

La passivité

Plus radical que le sujet de l'art amoindri, le sentiment de désastre dans la passivité met l'homme en contact avec une part improductive. Dans *l'Ecriture du désastre,* Maurice Blanchot consacre plusieurs fragments à la passivité, à l'écriture passive, à l'attitude passive, et à l'impossibilité d'en parler : « […] le discours sur la passivité la fait apparaître, la présente et la représente, alors que, peut-être (peut-être), la passivité est cette part "inhumaine" de l'homme qui, destitué de son pouvoir, écarté de l'unité, ne saurait donner lieu à rien qui apparaisse ou se montre, ne se signalant ou ne s'indiquant pas, et ainsi, par la dispersion et la défection, tombant toujours en dessous de ce que l'on peut annoncer d'elle, fût-ce à titre provisoire. »[180] Idée de ce qui sans fin (se) disperse et fait défaut, la passivité serait un indéfinissable, un instable, un vide inhumain où rien ne se maintient. Cette passivité est le lieu de la patience, du désastre, bien loin de toute construction et de toute inscription. Elle apparaît comme un idéal de désobéissance, par rapport au projet social de dressage, de consommation

[178] Cité par : SEMIN Didier, « Applaudimètre étalon », in : *Picasso.mania,* ouvrage collectif réalisé à l'occasion éponyme au Grand Palais du 7 octobre 2015 au 29 février 2016, commissariat général de Didier Ottinger, Paris, éditions de la Réunion des musées nationaux, Paris, 2015, p. 182.
[179] Cité par : DERRIDA Jacques, *Spectres de Marx,* Paris, éditions Galilée, 2006 [1993], p. 260.
[180] BLANCHOT Maurice, *l'Ecriture du désastre,* Paris, éditions Gallimard, 2014 [1980], p. 32.

et de productivité. Elle établit, sur la ruine des affirmations, le sol mouvant où se délite l'identité : « l'anonymat, la perte de soi, la perte de toute souveraineté mais aussi de toute subordination, la perte du séjour, l'erreur sans lieu, l'impossibilité de la présence, la dispersion (la séparation) »[181].

La passivité déstabilise non seulement l'ordre, l'identité, l'action, la poïésis et la praxis, mais le temps et l'être, l'être qu'elle « déborde […], l'être à bout d'être », les catégories temporelles dont elle chamboule la continuité : « la passivité d'un passé révolu qui n'a jamais été : le désastre entendu, sous-entendu non pas comme un événement du passé, mais comme le passé immémorial (*Le Très-Haut*) qui revient en dispersant par le retour le temps présent où il serait vécu comme revenant »[182]. Cette passivité serait-elle l'acception du désastre, du lien indestructible avec la mort, qui mine les positions du vivant ? Le vocabulaire récurrent de la dispersion chez Blanchot dans ce cadre souligne l'absence, la perte, la délocalisation, la fragmentation en acte.

L'intensité de la défaillance

La passivité, écrit Blanchot, a à voir avec la « patience », avec le « passé », avec la passion (au sens de subir). Il conviendrait d'ajouter, au titre des dérivés, avec la « passe », mot par lequel Lacan désigne l'épreuve par laquelle un psychanalyste est accepté comme tel par ses pairs, en tant qu'il saura être passif pour son patient. Cette passivité se donne à voir dans le refus de Bartleby, le *I should not prefer to* (« Je ne préférerais pas ») : « une abstention qui n'a pas eu à être décidée, qui précède toute décision et qui est plus qu'une dénégation, mais plutôt une abdication, la renonciation (jamais prononcée, jamais éclairée) à rien dire – l'autorité d'un dire – ou encore l'abnégation reçue comme l'abandon du moi, le délaissement de l'identité, le refus de soi qui ne se crispe pas sur le refus, mais ouvre à la défaillance, à la perte d'être, à la pensée »[183]. Blanchot traduit *Bartleby the Scrivener,* « Bartleby le scribe », par « Bartleby l'écrivain », puisque, au cœur de l'écriture, il y aurait aussi un refus d'écrire dont Blanchot cherche la formule : « Il [ce pronom ne se rapporte pas à Bartleby, mais à l'écrivain en général] met toute son énergie à ne pas écrire pour que, écrivant, il écrive dans la défaillance, dans l'intensité de la défaillance. »[184] Cette énergie négative, acquise dans la familiarité du désastre et la passivité, pourrait se généraliser aux autres arts : tendre à ne pas écrire, à ne pas

[181] *Idem* p. 34.
[182] *Ibidem*.
[183] *Id.,* p. 33.
[184] *Id.,* p. 24.

peindre, à ne pas composer, de sorte que l'écriture, la peinture, la musique se constituent malgré soi, dans la défaillance, dans la dispersion de soi.

Il ne s'agit plus que l'énergie inconsciente relaie la volonté pour un surcroît d'expressivité ou d'imagination, comme dans le surréalisme, ni que le monde s'expose dans la disparition de l'auteur, comme dans la musique de John Cage. Mais c'est dans la défaillance du corps et de l'identité, dans le refus contrarié d'art, qu'il est possible qu'émerge la trace de ce désastre, l'indice de cette passivité. L'œuvre advient comme arrachée à sa négation. Blanchot désigne une existence qui se destine à la disparition : « il faudrait peut-être parler d'une *subjectivité sans sujet,* la place blessée, la meurtrissure du corps mourant déjà mort dont personne ne saurait être propriétaire et dire : moi, mon corps. »[185] La mort est la preuve que notre corps ne nous appartenait pas. Elle fragilise au préalable toute subjectivation. Elle nous inscrit dans un meurtre ontologique. Le désastre de vivre, c'est d'être pour la mort.

B. L'effacement de soi

Le sociologue David Le Breton retrouve dans un certain nombre de comportements contemporains différentes stratégies visant à se disperser et à échapper à toutes sortes de rôles sociaux jusqu'à atteindre une forme de disparition. N'être pas là où l'on est attendu est une façon de contester les assignations à représenter et les jeux de dupes. Ainsi, parlant des jeunes errants, Le Breton souligne qu'« il s'agit non pas de mourir mais de ne plus être là où l'on est assigné à être soi »[186]. Il étudie la catégorie sociologique de ceux qui se retirent et disparaissent en tant qu'identités stables : anonymes, êtres à identités multiples ou fictionnelles, dormeurs, geeks, drogués, alcooliques, joueurs, anorexiques, dépressifs, vieux, errants… La vie urbaine et l'individualisme favorisent et accompagnent ces dérives, ces « stratagèmes de nos contemporains pour glisser entre les mailles du filet social et renaître ailleurs sous une autre version ou s'effacer dans la discrétion, la solitude, l'absence »[187]. Reliées aux nouvelles conceptions de la subjectivité, ces attitudes, qui comportent souvent une violence contre soi-même, sont aussi une réponse à la violence sociale qui, dans la ruine de ses idéaux identitaires, ne propose qu'une caricature de l'ancien modèle.

Le jeu impassible dans le théâtre contemporain, le dépouillement et la lenteur dans le butō, la pénombre chez Claude Régy, voire la tristesse désincarnée des mannequins dans les défilés

[185] *Id.,* p. 53
[186] LE BRETON David, *Disparaître de soi. Une tentation contemporaine,* Paris, éditions Métailié, 2015, p. 84.
[187] *Idem*, p. 193.

montre l'importance du détachement et de la dépersonnalisation dans la définition du corps contemporain. Ainsi, l'individu se retranche dans une apparence impassible, il paraît plus le témoin que l'acteur de lui-même. La construction psychologique triomphe à l'inverse dans la consolidation d'un faux self, la vérité du sujet n'apparaissant brièvement que dans la destruction involontaire des masques et de la volonté.

Art et folie

Si la société admet la dissociation chez le sujet créateur, le geek ou le marginal, au-delà d'une certaine limite, la manifestation du désordre interne conduit à l'asile. Le déviant peut être déclaré fou, dans la définition historiquement mouvante des normes. Le conformisme social tolère le dérèglement dans certaines limites (art, fêtes carnavalesques, excès, petites délinquances), au-delà desquelles c'est l'enfermement. Mais la folie est aussi une forme de refus instinctif ou réfléchi de la société et une affirmation de la condition humaine. Comme l'écrit Artaud : « Et qu'est-ce qu'un aliéné authentique ? C'est un homme qui a préféré devenir fou, dans le sens où socialement on l'entend, que de forfaire à une certaine idée supérieure de l'honneur humain. »[188] La folie est un choix quand la déchéance dans la médiocrité sociale et la domination de classe devient insupportable.

L'artiste et l'effacement de soi

Le refus d'assumer l'arbitraire des positions sociales retranche l'individu de la société. David Le Breton a recensé parmi les diverses figures de l'érémitisme moderne, celles où l'artiste prend parti pour l'insignifiance et l'humilité. Robert Walser écrit dans *l'Institut Benjaminta :* « Je ne puis respirer que dans les régions inférieures. » Les clochards ou les malades sont conçus, chez Beckett, dans *Murphy*, « non comme bannis d'un système bienfaisant, mais comme échappés d'un fiasco colossal »[189]. Toute une gamme de stratégies sédentaires, de la vie petite-bourgeoise à la réclusion dans l'atelier, dans la chambre (Emily Dickinson) ou à l'hôpital psychiatrique (Robert Walser), sont des résistances aux assignations identitaires de l'ordre social, aux hiérarchisations artistiques, au miroirs aux alouettes. Il s'agit de s'insérer sans bruit dans le flux de la déliquescence ordinaire. Ce quiétisme de la vie moderne est parfois proche d'une philosophie de la grâce, ou d'un penchant à la déréliction qui épouse le mouvement de la dépression.

L'artiste effacé, dispersé, enfermé n'est pas perdu pour autant. Les psychiatres, le marché, les institutions le retrouvent et le classifient, le guérissent, l'exploitent parfois. Des émissaires

---

[188] ARTAUD Antonin, *Van Gogh le Suicidé de la société* (1947), in : ARTAUD, Antonin, *Œuvres*, Paris, éditions Gallimard/Quarto, 2004, p. 1441.

[189] Voir : LE BRETON David, *Op. cit.* note 186, pp. 32-34.

sont mandatés par les régions pour optimiser les démarches artistiques des allocataires du revenu minimum d'insertion inscrits comme artistes. La cote et l'influence des artistes singuliers est en expansion. Les créateurs hors des circuits sont convoités par les réseaux étatiques, marchands et informatiques pour leur capacité à créer des contenus, à fréquenter les manifestations culturelles, à dépenser pour du matériel.

Un humanisme barbare

Les formes de marginalisation artistique sont une résistance à la division du travail, situant l'art comme une activité libre, faiblement culturelle, peu compétitive, comme un pas de côté par rapport à l'organisation des arts et aux définitions de l'œuvre. La marge offre le modèle d'une prolifération dispersée, horizontale et périphérique. Elle s'oppose à la culture dirigiste, telle que la décrit Dubuffet dans un texte qui anticipe le développement de l'action culturelle : « C'est la forme de l'Eglise d'autrefois, si bien hiérarchisée, qu'entend donner à la culture le dirigisme d'Etat : en pyramide bien structurée, en *verticale.* C'est, au contraire de cela, en forme de prolifération *horizontale,* en foisonnement infiniment diversifié, que la pensée créative prendrait force et santé. »[190] Actuellement, l'internet et les réseaux sociaux offrent la possibilité d'une diffusion horizontale et des reconnaissances affinitaires inédites. Il est possible qu'ils puissent être le creuset de forces centrifuges, ou au contraire d'une uniformisation des pratiques et d'une consolidation des systèmes.

La société disciplinaire de l'art

La labilité, l'adaptation des structures de pouvoir et l'intériorisation des idéologies dominantes obligent constamment l'utopie individualiste à se délocaliser. Comme le rappelle Michel de Certeau à propos de Foucault, le pouvoir s'inscrit dans des « dispositifs et [des] procédures techniques, "instrumentalités mineures" capables, par la seule organisation de "détails", de transformer une multiplicité humaine en société "disciplinaire" et de gérer, différencier, classer, hiérarchiser toutes les déviances concernant l'apprentissage, la santé, la justice, l'armée ou le travail »[191] – et, pourrait-on ajouter, la culture. Avec un vocabulaire prophétique d'une nouvelle catégorie d'intervenants artistiques, les « commissaires », Dubuffet fustige la culture d'Etat : « A l'Etat, je ne connais qu'un visage : celui de la police. Tous les départements des ministères d'Etat ont à mes yeux ce seul visage et je ne peux me figurer le ministère de la culture autrement que comme la police de la culture, avec son préfet

[190] DUBUFFET Jean, *Asphyxiante Culture,* édition augmentée, Paris, éditions de Minuit, 1986 [1968], p. 11.
[191] DE CERTEAU Michel, *l'Invention du quotidien. 1. L'Art de faire* [1990]*,* Paris, éditions Gallimard/Folio, 2010, p.146 , citant : FOUCAULT Michel, *Surveiller et punir,* Paris, Gallimard, 1975.

et ses commissaires. »[192] L'individualisme et l'anarchisme qu'il défend placent l'artiste dans une sorte de clandestinité, hors la loi.

La maison, la clandestinité

Tadeusz Kantor, peintre et dramaturge, a expérimenté la période du réalisme socialiste polonais comme l'intrusion de l'Etat au cœur de la liberté de création. Cela lui permet de parler du tissu sensible de l'art, qui est comme une seconde peau, et non un élément objectivable : « Je ne peux accepter la conception scolastique d'un art conçu comme un complément ou une superstructure. En outre, plus simplement et humainement, son tissu nous protège certainement de quelque chose. »[193] Son évocation des « discours creux », des « congrès », d'un pouvoir étatique « corrompant, démoralisant, nommant et mobilisant toute une succession de conformistes et de carriéristes médiocres et enflammés », décrit bien les dérives qui menacent l'administration politique de la diversité artistique, y compris dans ses stratégies d'ouverture. Lorsqu'il devient impossible à Kantor de se faire entendre et qu'il devient même dangereux de s'exprimer, il choisit le retrait dans la clandestinité : « Au dernier congrès, j'ai refusé avec quelques autres artistes de prendre part à un art dicté. J'ai cessé d'exposer. C'est alors qu'a commencé le travail "à la maison". »[194]

L'artiste de compromis

L'art est une activité sociale reconnue. Un ministère, des fonctionnaires, des experts cherchent à l'organiser, avec l'aide parfois d'artistes. La sociologie en élucide les mécanismes, en définit les acteurs, en dédramatise avec distance les enjeux, dévoilant le hiatus entre le fétichisme de la production symbolique et le prosaïsme des procédures sociales. Ainsi, la liberté artistique est souvent un compromis entre une production autonome et une demande sociale voilée, laquelle exige tacitement un certain type de formation, de comportement, de langage, de projet pour légitimer la démarche individuelle. Généralement, tant que le compromis se fait au bénéfice des deux parties, l'artiste ne rogne guère sur sa marge de manœuvre et se construit avec les aides et les contraintes du milieu. La centralisation et l'uniformisation relatives d'un art organisé s'opposent néanmoins au rêve que l'artiste fait de l'art, comme activité intérieure et émancipée.

---

[192] DUBUFFET Jean, *Op. cit.* note 190, p. 12.
[193] KANTOR Tadeusz, *Ecrits (1). Du théâtre clandestin au théâtre de la mort,* Besançon, éditions Les Solitaires Intempestifs, 2015, p. 96.
[194] *Idem*, p. 97.

La rêverie provinciale

L'idée de structuration collective de l'art hérissait les artistes avant l'invention d'un ministère de la Culture. L'artiste se sent parfois dans une périphérie intérieure qui l'éloigne du *milieu* de l'art. Il se disperse dans les caprices de sa rêverie. Une dispersion vertueuse, intérieure et onirique, s'oppose ici à la dispersion extérieure, aux réseaux, au divertissement pascalien des diversions mondaines. Un bref autoportrait littéraire de Mallarmé cristallise cette opposition : « Stéphane Mallarmé. Poète aux mystérieuses harmonies et traducteur des *Poèmes* de Poe. Vit à Paris comme dans une ville de province et ne va nulle part si ce n'est au concert, comme à vêpres, avec assiduité. Songe avec désespoir aux écoles littéraires nouvelles, toujours en train de se produire et dont on ne manquera pas de lui coller l'étiquette, symbolique ou décadente, tandis qu'il s'adonne à vivre dans un coin en suivant l'aile et la gaze de sa chimère. »[195] L'espace qu'il revendique est « un coin ». Il ne cherche à aller « nulle part ». Son existence relève de la vie provinciale, de la rêverie paisible, du salon privé, et non de la production et de la publicité.

L'artiste qui s'efface, se retire du monde est parfois culpabilisé par ceux qui défendent la justesse du modèle social de l'art, ses hiérarchies, ses classements, ses exclusions. Résister aux honneurs, c'est craindre de ne pas les mériter, et risquer des rétorsions, comme l'oubli ou la dégradation. « Tu me dis, écrit Paul Gauguin à Mette-Sophie, que j'ai tort de rester éloigné du centre artistique. Non, j'ai raison, je sais depuis longtemps ce que je fais et pourquoi je le fais. Mon centre artistique est dans mon cerveau et pas ailleurs. »[196] Le repliement dans l'intériorité, en tant qu'éloignement des codes et des rites sociaux des milieux de l'art, est une forme de recentrement. La notion de milieu artistique est négative et répulsive.

Les non-lieux de l'art

La maison, l'atelier, la chambre, la sphère virtuelle sont des positions de retrait où se constituent les œuvres. La contraction vers la sphère privée s'impose lorsque les forces répressives du goût dominant exercent leur domination dans la sphère publique. La liberté de création a d'autant plus besoin de lieux tranquilles qu'elle s'intéresse à des territoires aux limites du réel, qui ne s'ouvrent que dans le non-conformisme et l'absence de conquête.

Ainsi, l'artiste américain « outsider » Henri Darger cultivait le collage, l'écriture, le dessin. Avant d'être artiste, il était un prolétaire anonyme de Chicago. Il avait dans sa bibliothèque un

---

[195] *Revue franco-américaine,* n°1, juin 1895, p. 62. Cité in : NECTOUX Jean-Michel, *Mallarmé,* Paris, éditions Adam Biro, 1998, p. 195-196.

[196] Cité in : RESSOUNI-DEMIGNEUX Karim, *Artistes maudits. Le récit de 30 destins tragiques,* Paris, Beaux-Arts éditions, 2013, pp. 34-35.

manuel de peinture, *A Step Ladder to Painting,* de Jan Gordon, qui l'a aidé à construire sa méthode de dessin : « Gordon recommande tout particulièrement aux débutants la technique du décalque au papier, les enjoignant à acheter des livres d'art, à "décalquer, copier, paraphraser". L'usage essentiel du décalque chez Darger montre à quel point l'artiste a intégré la recommandation à ses modes de production. »[197] Darger a encore amélioré cette technique, notamment en procédant à des agrandissements photographiques pour varier l'échelle de ses personnages. Il a produit une œuvre inventive et singulière, qu'il cachait dans le fouillis de son appartement. Ses créations transgressives et imaginaires étaient indissociables de son plaisir à être, mais son milieu social comme certainement le milieu artistique de Chicago n'auraient pu s'y associer probablement que dans des termes répressifs de jugement moral et critique.

L'art apparaît ainsi comme foisonnement et expérience fragile. L'artiste qui produit de l'écart se place aussi souvent à l'écart, dans un contexte que Dubuffet exalte comme « l'inutilitaire »[198] . La clandestinité, choisie ou subie, protège de l'instrumentalisation, de la censure et de l'autocensure. L'individualisme négatif de la défaillance a, comme nous allons le voir, non seulement une portée herméneutique et existentielle, mais également un aspect politique, par l'identification de l'artiste au destin collectif des exclus.

C. Pauvreté et étrangeté

Wabi, sabi : une esthétique du dépouillement

La position décentrée de l'être dispersé est une solitude, un exil. Cette place, ce déplacement, qui au yeux du corps social paraît douloureuse, peut aussi devenir un lieu de jouissance paisible, dégagé des contraintes et des inscriptions comminatoires du groupe et des idéologies dominantes. Issue de la tradition des anachorètes chinois des Six Dynasties (III^{e}-VI^{e} siècles), la notion japonaise de *wabi*[199] est liée au dépouillement et à une esthétique érémitique. Contrairement à l'anachorétisme chrétien, l'érémitisme oriental n'est pas d'abord synonyme de pénitences et d'épreuves, mais d'une vie sereine quoique (ou parce que) pauvre. Le terme de *wabi* a eu jusqu'au douzième siècle des connotations négatives de mélancolie, désignant

[197] *Henry Darger, 1892-1973,* catalogue dirigé par Choghakate Kazarian, Paris, éditions Paris Musées, 2015, p. 232.
[198] DUBUFFET Jean, *Op. cit.* note 190, p. 33.
[199] Ces développements sont fondés sur l'article wabi / sabi, rédigé par Augustin Berque, in : BONNIN Philippe, MASATSUGU Nishida, SHIGEMI Inaga, *Vocabulaire de la spatialité japonaise,* Paris, CNRS éditions, 2014, pp. 523-524.

« les tourments et la langueur d'un être qui n'a plus sa place dans la société. Il acquiert un statut positif à l'époque Kamakura (1185-1333), dans le cadre d'une morale ascétique prônant l'érémitisme. » Son sens esthétique se précise au quinzième siècle et joue un grand rôle dans la codification de l'art du thé par Sen no Rikyu (1522-1591) ou pour le poète Bashô (1644-1694). Chez celui-ci, il est corrélé à la notion complémentaire de *sabi,* liée à la ruine, à la rouille, au détachement, « exprimant un goût pour les choses qui portent la marque du temps, la simplicité liée au renoncement et à la solitude ». Comme l'explique Augustin Berque, « la connotation de dépérissement et de désolation s'estompe devant les valeurs attachées à l'éveil moral et sensible ».

Le manque contre l'abondance

Ce ne sont pas non plus, pour le poète Georges Perros, l'œuvre, la réussite ou l'abondance qui peuvent combler. C'est au contraire, par un paradoxe, le manque. L'ascétisme et l'absence de luxe font la jouvence d'« une vie ordinaire ». « La vie est jeunesse ou n'est rien / qu'un pâle regret dont l'instinct / rend justice à ce qui manqua / quand tout réclamait l'abondance / qu'un rêve de bref ascétisme / interdisait. Tant pis pour nous / qui n'avons su vivre avec tout / ce qu'exigeait cette évidence / Par goût de quelle indépendance / refusons-nous d'être mortels / à tous les moments d'une vie / qui nous fait changer de chemise / plus souvent qu'on ne le voudrait »[200]

Un art pauvre

Les conditions de production déterminent en partie la nature de l'œuvre. Dans les années 1970, Luc Ferrari s'est constitué un espace de travail au fond d'une cour. Avec ironie, il a appelé son studio Billig (« bon marché » en allemand). L'électroacoustique, qui faisait appel à des ressources technologiques d'avant-garde, demandait alors des moyens importants. C'est donc d'un art pauvre que se réclamait donc le compositeur, qui se dispersait dans différents genres et composait sporadiquement des pièces tonales et pulsées (*Cellule 75, Force du Rythme et Cadence forcée,* 1975), ce qui brouillait son image en le faisant paraître manquer de rigueur théorique. « J'avais mis en place, raconte-t-il, mon petit studio électro que j'avais appelé Billig, en transférant mes magnétophones dans un endroit assez calme, au fond d'une cour, rue Rollin. Mes possibilités de travailler sur bande étaient assez réduites, sauf lorsque j'étais invité en Suède ou en Allemagne pour travailler dans leurs studios. Pendant que s'installaient des studios très riches, que se menaient des travaux sur ordinateur qui

[200] PERROS Georges, *Une vie ordinaire,* Paris, éditions Poésie/Gallimard, 2005 [1967], p. 72.

nécessitaient des grosses institutions, moi j'étais plutôt dans l'art pauvre. »[201] La couleur intime, déliée, du travail de Ferrari contraste avec le grandiose de certaines œuvres de Pierre Boulez. D'un côté, un art pauvre ; de l'autre un art qui doit aussi renvoyer à ses financiers un reflet de leurs investissements. L'œuvre, dépendante de ses conditions de production, est aussi reliée à la théorie, ce qui justifie qu'une œuvre théoriquement forte rivalise avec une production riche, comme l'indique Adorno en soulignant qu'il ne faut pas sous-estimer la technicité artistique par rapport à l'industrie culturelle.

Le rire barbare

L'homme moderne est rejeté dans une périphérie mouvante par une organisation économique centralisée et globalisée, où l'impuissance individuelle, réelle et symbolique, se double d'une colonisation des imaginaires par les produits culturels et la propagande publicitaire. Walter Benjamin, après la Première Guerre mondiale, s'est efforcé, dans un essai de 1933 intitulé « Expérience et Pauvreté »[202], de dépasser le constat pathétique de la perte des repères dans une société d'après-guerre dominée par la technologie et le capital. Il revendiqua, souligne Antonia Birnbaum[203], une « conception nouvelle, positive de barbarie » dans un contexte d'extinction culturelle et d'impossibilité de dire. Le barbare part de rien, de peu, d'un dessin. Les architectes du verre, des artistes comme Klee, ne s'encombrent pas d'un passé dépassé. Le modèle de cette nouvelle barbarie, c'est le « nouveau-né dans les langes sales de l'époque », l'enfant, sans parole et sans passé, que n'habite pas la nostalgie du monde perdu. « Sa devise, c'est "se débrouiller avec peu". »[204] L'art, appauvri, débarrassé des fétichismes d'aura et du poids culturel, devient un jeu d'enfant. « Dans leurs bâtiments, leurs tableaux et leurs récits [ceux des hommes], conclut Benjamin, l'humanité s'apprête à survivre, s'il le faut, à la disparition de la culture. Et surtout elle le fait en riant. Ce rire peut parfois sembler barbare. » Plus la civilisation se complaît dans la perte éthique, plus la position culturelle devient, par rupture, barbare.

La vocation néo-christique

Gilles Deleuze a consacré avec Félix Guattari une étude sur Kafka et la « littérature mineure ». A la base de cette minoration, réside l'étrangeté de la langue écrite, double étrangeté pour le Pragois juif Kafka écrivant en allemand. « Une littérature mineure n'est pas celle d'une langue mineure, plutôt celle qu'une minorité fait dans une langue majeure. Mais le

---

[201] CAUX Jacqueline, *Op. cit.* note 173, p. 56.
[202] BENJAMIN Walter, *Œuvres II,* Paris, éditions Gallimard, 2000, pp. 364-365.
[203] Voir : BIRNBAUM Antonia, « "Faire avec peu". Les moyens pauvres de la technique », in *: Retour d'y voir,* numéros 1-2, Mamco / Revue, éditions Les Presses du réel, 2008, pp. 228-245.
[204] *Ibidem*.

premier caractère est de toute façon que la langue y est affectée d'un fort coefficient de déterritorialisation. Kafka définit en ce sens l'impasse qui barre aux juifs de Prague l'accès à l'écriture, et fait de leur littérature quelque chose d'impossible : impossibilité de ne pas écrire, impossibilité d'écrire en allemand, impossibilité de faire autrement. »[205] Ce qui est dit de la littérature mineure peut être étendu à la musique ou à l'art lorsqu'ils s'élaborent dans une double contrainte, un double non-lieu : l'impossibilité à se situer dans la grande histoire de l'art ou de la musique et l'impossibilité à se situer ailleurs, du fait d'une histoire qui s'écrit en excluant les courants périphériques.

La position de maîtrise et de reconnaissance de l'artiste est cependant, même à son maximum, très relative. L'art est mineur dans l'organisation sociale. Il est une faiblesse du système et ne devrait construire aucun pouvoir. Il constitue une manière particulière d'être humain, une résistance fragile. Comme le souligne Gilles Deleuze, une vocation « néo-christique » (fraternité des faibles, culte du sacrifice et de la liberté) caractérise l'anti-héros du productivisme sociétal capitaliste : « Ce que Kafka dit des littératures mineures[206], c'est ce que Melville dit déjà de la littérature américaine de son temps : parce qu'il y a peu d'auteurs en Amérique, et que le peuple y est indifférent, l'écrivain n'est pas en situation de réussir comme maître reconnu, mais, même dans l'échec, reste d'autant mieux le porteur d'une énonciation collective qui ne ressortit plus d'une histoire littéraire, et préserve les droits d'un peuple à venir ou d'un devenir humain. Vocation schizophrénique : même catatonique et anorexique, Bartleby n'est pas le malade, mais le médecin d'une Amérique malade, le *Medicine-man,* le nouveau Christ ou notre frère à tous. »[207] Autrement dit, la position marginale de l'artiste l'écarte des enjeux spécifiques de l'histoire de l'art, mais le rattache au destin commun du peuple marginalisé et au témoignage d'une humanité, et cela, notent Deleuze et Guattari, « sans aucune référence à quoi que ce soit d'esthétique »[208].

Le sentiment d'étrangeté

Certains artistes se reconnaissent dans les groupes, dans les effets de ressemblance, d'emprunts et de connivences qu'ils impliquent. D'autres, s'ils peuvent sporadiquement rejoindre un courant, apparaissent rapidement aux plus dogmatiques ou à leurs propres yeux comme des intrus, des hétérodoxes. L'adhésion communautaire relève souvent d'une curiosité

---

[205] DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, *Kafka. Pour une littérature mineure,* Paris, éditions de Minuit, 2005 [1975], p. 29.

[206] « La littérature, écrit Kafka dans son *Journal* le 25 décembre 1911, est moins l'affaire de l'histoire littéraire que l'affaire du peuple. » Cité in : *Idem,* p. 32, note 3.

[207] DELEUZE Gilles, *Critique et Clinique,* Paris, éditions de Minuit, 1993, p. 114.

[208] *Op.cit.* note 205, p. 128.

fugitive, d'un détour dans un parcours sinueux et imprévisible. Schwitters a quitté Dada. Duchamp a abandonné la peinture cubiste. Luc Ferrari s'est senti rapidement étranger au sein du GRM, comme il l'explique : « Je ne demande jamais rien à personne. Au départ, c'est Schaeffer qui m'a demandé de rejoindre le GRM. »[209] Progressivement, les lignes du Groupe de recherches musicales, fondé par Pierre Schaeffer en 1958, et du compositeur ont divergé. Luc Ferrari suivait des expériences multiples, radiophoniques, scéniques et instrumentales, dans un mélange des genres et des pratiques, tandis qu'à l'inverse Pierre Schaeffer essayait de limiter, de définir son langage et ses pratiques, de préciser et radicaliser sa démarche. « On me considérait, continue Ferrari, comme un étranger, dans le sens étrange. Qu'est-ce qui relie la tradition GRM des années 1980 à ce que fait Ferrari pour ses pièces d'instruments et bande magnétique, ses *Hörspiele* [pièces radiophoniques]… qui n'ont pas leur place dans un concert d'électroacoustique ? »[210] Les écarts par rapport à une ligne esthétique empêchent souvent leur exposition conjointe.

Des mondes étanches

De la même façon qu'une galerie d'art ou une société d'édition gardent généralement une ligne directrice dans ce qu'elles exposent ou éditent, correspondant à ses propres choix et à la nécessité de ne pas disperser son image propre, les programmes de musique contemporaine sont souvent des manifestes, où les individualités erratiques et originales ne trouvent pas de place. Les organismes de production et de diffusion sont cloisonnés en chapelles. Luc Ferrari a eu des difficultés à faire admettre la totalité de son travail, non seulement pour des raisons d'esthétique musicale, mais déjà pour des raisons pratiques : une installation électroacoustique à laquelle s'ajoute l'accueil d'un ensemble instrumental coûte plus cher. « En ce qui te concerne, fait remarquer Jacqueline Caux à Luc Ferrari, ce qui est surprenant c'est que tu n'as jamais abandonné l'instrumental pour un tout électronique… – J'aurais en effet pu, répond le compositeur, faire cinquante *Presque rien* comme j'aurais pu faire cinquante *Tautologos*… L'envie et le besoin de ces deux mondes ne m'ont jamais quitté. Or il est difficile d'être considéré dans ces deux mondes qui ont des pratiques, des organisateurs et des diffuseurs différents. Ceux qui me reconnaissent dans le monde de l'électronique, de l'objet quotidien, ne connaissent pas mon travail instrumental. Ceux qui me reconnaissent comme compositeur de *Hörspiele* ne connaissent pas ce que je fais dans l'instrumental, et vice-versa. Ce sont des mondes étanches, là est la difficulté. »[211] Entre la volonté d'explorer

[209] *Op. cit.* note 173, p. 58.
[210] *Ibidem.*
[211] *Idem*, p. 101.

des mondes différents, parfois opposés, et la structuration des publics et des diffuseurs, l'artiste dispersé a du mal à trouver sa ou ses places.

La répétition et la multiplication

De manière peut-être volontaire, en instant sur la possibilité de refaire « cinquante » fois la même œuvre, Luc Ferrari retrouve l'analyse critique de Marcel Duchamp sur la condition de l'artiste et particulièrement du peintre, conduit à se répéter dans des séries et des périodes, à s'imiter lui-même. Pourtant, la répétition, même à l'identique, n'est jamais la même chose. D'infimes, d'inframinces différences opposent même des impressions mécaniques, comme l'a montré aussi Duchamp. La thème du tableau qui se redouble, dans les années 1970, chez Albert Bitran (né en 1929) ou dans la démarche de Bernard Piffaretti (né en 1955), montre également, à travers l'exposition simultanée et juxtaposée de la même forme, que la répétition est une forme riche, une réflexion sur l'original, la subjectivité... Chez Piffaretti, elle devient même prétexte à une grande diversité visuelle à partir de la rigueur du protocole. Ainsi, même si l'activité artistique devient une forme de signature, de marque, de label, de niche, même si les sentiments de surprise et d'étrangeté diminuent, il est aussi question d'invention, de recherche, d'errance, de nouveauté, d'originalité, mais dans le même. Marcel Duchamp a conçu des œuvres très différentes les unes des autres. Il s'est aussi intéressé à la reproduction de ses œuvres en tant que telles, montrant que ce n'était pas la répétition ou la réplication qui le dérangeaient, mais la détérioration de l'invention dans la production répétitive des œuvres, ce qui constitue plutôt une critique sociale de la condition de l'artiste. *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même,* ou *Boîte verte,* éditée en septembre 1934, est une boîte contenant une centaine de fac-similés des notes pour le *Grand Verre*. Elle a demandé des opérations compliquées. Duchamp « prépara des gabarits reproduisant les contours de chaque note irrégulièrement conformée, qu'il utilisa pour tirer le papier selon la forme de la note originale »[212] . « J'ai donc fait lithographier, écrit-il, toutes ces pensées avec la même encre que les originaux. Pour trouver des papiers de qualité absolument identique, j'ai dû fouiller les recoins de Paris les plus invraisemblables. Puis il a fallu découper trois cents exemplaires de chaque litho, à l'aide de patrons de zinc que j'avais taillés sur le pourtour des originaux. C'était un gros travail et j'ai dû embaucher ma concierge. »[213]

[212] NAUMANN Francis M., *Marcel Duchamp. L'Art à l'ère de la reproduction mécanisée*, Paris, éditions Hazan, 2004, p. 112.
[213] *Ibidem*.

Le pionnier

L'artiste dispersé est en territoire hostile. Son inconstance est interprétée comme de l'inconsistance. On n'accepte pas, dans un théâtre esthétique où les positions sont tranchées, ses choix incertains, ses revirements, son parcours imprévisible, son apparent refus d'approfondir. Lui-même ne trouverait pas de repos dans la déclinaison à l'infini de son travail. Il tend à l'invention plutôt qu'à la fabrication. Il va vers d'hypothétiques découvertes. Il est, dans la mythologie américaine où se reconnaît Luc Ferrari, un « pionnier »[214], quelqu'un qui sort des contrées civilisées, à l'aventure dans les territoires sauvages.

Dans ce deuxième temps de la partie consacrée à « l'artiste n'étant pas supposé savoir », nous avons, à partir de la défaillance subjective, exploré une diversité de postures négatives, en particulier dans les positionnements antisociaux ou dans l'acceptation de la négativité existentielle. L'opposition, qui opère dans l'art également sur la forme, implique autant un retrait par rapport aux postures rétrogrades, qu'une ambivalence concernant les avant-gardes qui se constituent en groupes ou en instances de pouvoir. La solitude de l'idiotie et l'acceptation de l'incompétence protègent de toute calcification identitaire, comme nous allons le voir dans ce troisième moment, consacré aux amateurismes.

[214] *Op. cit.* note 209, p. 61.

III. Amateurismes

Une autre figure émerge dans les lisières de l'art : l'amateur. Il incarne la négativité du sujet non performant, que rejette un milieu concentré sur sa propre centralité. Dans un premier temps, par une approche générale, la question du déplacement des frontières entre professionnels et amateurs sera posée, à cause, d'une part, de la critique des savoir-faire et, d'autre part, de la pluralité des instances de légitimation. Une analyse de l'histoire et des représentations du mot *amateur* révèle une structure antagonique entre amateur d'une part, et professionnel ou artiste de l'autre. Cet antagonisme affleure dans le discours du spécialiste, où le mot d'*amateur* sert notamment à disqualifier des adversaires dans la définition en creux d'une esthétique. Nous analyserons donc dans un deuxième temps les implicites du discours de maîtrise à partir d'une intervention de Pierre Boulez, intitulée *les Mésaventures de l'amateur / répons*[215]. Nous verrons enfin comment l'amateurisme peut être une ruse pour esquiver la compétition de l'art. D'un côté, l'artiste se dissimule sous un masque d'amateur pour échapper aux contraintes du marché et aux effets de la représentation sociale. De l'autre, il conquiert de nouveaux territoires artistiques en entrant en amateur dans des champs disciplinaires et professionnels étrangers à sa spécialité, voire au champ artistique.

A. Facettes de l'amateurisme

a. Evolution sémantique du mot *amateur*

L'histoire des mots peut être utile. Le sens d'amateur a évolué de « celui qui apprécie l'art » à « celui qui le pratique en dilettante ». Cela renvoie à une double distinction. L'artiste se défend contre les empiètements du commanditaire, du connaisseur, du collectionneur. De la même façon, le professionnel se distingue des artistes du dimanche ou de ceux qui ne sont pas passés par les instances officielles de vérification. Il se défend d'être réifié par l'argent ou d'être concurrencé de manière déloyale.

[215] In : SAMUEL Claude (dirigé par), *Eclats/Boulez,* éditions du Centre Pompidou, Paris, 1986, p. 77.

Le mot d'*amateur* vient du latin *amator*, « qui aime », dérivé de *amo, amare*, « aimer ». D'emblée, l'amateur est du côté d'Eros, du désir. Le sens en évolue au cours des siècles. D'abord, il désigne « celui qui a un goût vif pour une chose » (dictionnaire Godefroy, IX^e^-XV^e^ siècle). L'amateur est intéressé à la culture et aux idées. Le bon roi est réputé être « des lettres amateur », écrivent Ronsard ou Héroët (cités dans le dictionnaire Huguet, XVI^e^ siècle). Un dessin de Pierre Bruegel l'Ancien, datant de 1565 environ, intitulé *le Peintre et l'Amateur* (figure 3), montre que la bienveillance supposée de l'amateur d'art n'est pas sans contrepartie ni domination policée, et que l'artiste n'en est ni dupe ni satisfait. Il représente un peintre de trois-quarts, le pinceau en suspens, regard tourné hors champ vers un modèle peut-être, ou détourné de rage, tandis que derrière lui l'amateur de profil, en lunettes, scrute ce qu'on peut imaginer être le tableau en cours. Le curieux geste que l'amateur esquisse vers sa bourse a intrigué les iconologues : il souligne avec clarté le conflit entre liberté artistique, dépendance économique du peintre et domination financière de l'amateur[216]. Ce dessin à la plume donne un modèle durable de la relation entre l'artiste, impatient, inquiet, mal fagoté, et l'amateur, connaisseur, soigné, qui affiche un mélange de vénération, d'autosatisfaction et de puissance assumée.

A la fin du XVIII^e^ siècle, le mot *amateur* désigne celui qui aime l'art, mais son sens commence à glisser du côté du praticien, puisque les auteurs de dictionnaires éprouvent le besoin de préciser : « Il se dit aussi de celui qui aime les Beaux-Arts sans les exercer. Amateur de la peinture, de la sculpture, de la musique » (*Dictionnaire de l'Académie* de 1798). Comme l'a étudié Charlotte Guichard dans son ouvrage sur *les Amateurs d'art à Paris au XVIII^e^ siècle*[217]*,* en France, à la fin de l'Ancien Régime, la figure de l'amateur associe le collectionneur, le mécène, l'artiste dans des formes de sociabilité et de valorisation. Le dessin n'appartient pas autant à la culture de l'homme de cour que chez Castiglione ou dans l'Angleterre de Charles I^er^. Il ne participe pas à la définition de « l'honnête homme », mais fait cependant partie de l'éducation de la noblesse « entre sept et quatorze ans »[218]. Des sociétés d'amateurs se recrutent dans l'aristocratie, voyagent à Rome, se réunissent dans les salons et les loges maçonniques où ils côtoient les artistes, s'échangent et se dédient des œuvres. Une édition spécifique de manuels, les livres à dessiner, émerge dans la seconde moitié du siècle, avec un grand succès commercial. Des machines à voir, à agrandir, à dessiner (calques, chambres noires, pantographes…), des expériences chimiques et

[216] Voir : ROBERT-JAMES Philippe et Françoise, *Bruegel,* Paris, éditions Flammarion, 1997, pp. 234-236.
[217] GUICHARD Charlotte, *les Amateurs d'art à Paris au XVIII^e^ siècle,* Seyssel, éditions Champ Vallon, 2008.
[218] *Idem*, p. 257.

mécaniques de gravures sont le fait d'amateurs dans un esprit encyclopédiste d'ingénierie. L'Académie royale de peinture, qui structure le paysage artistique, a un contingent d'« amateurs honoraires », qui distingue et reconnaît l'amateur. « Loin d'être une figure universelle de l'amour de l'art, l'amateur au siècle des Lumières est un acteur important du système monarchique des arts. Son essor est lié à la réforme académique qui se met en place dans les années 1740 : le modèle de l'amateur, théorisé par le comte de Caylus en 1748, est une réponse de l'Académie de peinture à l'ouverture de l'espace artistique à l'espace public de la critique et du marché. Associé à l'institution académique à travers le statut d'honoraire, l'amateur est défini par l'exercice du goût, que la connaissance visuelle des œuvres, la pratique artistique en amateur, et les relations de sociabilité avec les artistes doivent perfectionner. »[219]

La fin du dix-huitième siècle est l'époque que choisit Pierre Bourdieu pour désigner et regretter, avec l'exemple de Rousseau, la liberté avec laquelle chacun peut alors s'intituler et s'improviser « maître » : « Temps béni pour ces impatiences et ces folies d'autodidacte : l'institution scolaire n'a pas encore imposé partout la borne infranchissable de ses titres, qui désignent les ayants droit, seuls habilités à (*entitled to* dit l'anglais) entrer en contact avec le sacré. L'incertitude des statuts, et des compétences, favorise l'imposture, le bluff, la mascarade […]. »[220] Parallèlement, la domination de classe que l'amateur et le système académique imposent aux artistes est contestée à l'approche de la Révolution. « Une brochure de 1782, *Sur la peinture,* regrette la "sujétion sociale" des artistes ; elle attaque "la cabale titrée" et "l'oisif opulent & corrompu" qui régissent l'organisation monarchique des arts : les amateurs sont associés à la critique institutionnelle. »[221]

Aux XIX^e^ et XX^e^ siècles, l'activité amatrice devient l'objet d'un jugement ambigu. Le mot a une connotation neutre lorsqu'il désigne celui qui aime les beaux-arts, mais dépréciative lorsqu'il désigne celui qui pratique les beaux-arts en amateur, par opposition à l'artiste, qui en fait sa profession : « Il n'est pas artiste, il n'est qu'amateur », indique le *Dictionnaire de l'Académie* de 1932-1935. N'être « qu'amateur » est un mode réduit de l'être artiste, et Van Gogh notait dans les années 1880 : « Le fait que je me sois installé produira peut-être son petit effet sur tous ceux qui ont toujours estimé que je n'étais qu'un amateur, un rentier, un fainéant. »[222] Inséré dans la division du travail, l'artiste patenté est censé en avoir des signes

---

[219] *Idem*, p. 339.
[220] BOURDIEU Pierre, « Les Mésaventures de l'amateur », in : *op. cit.*, note 215, p. 74.
[221] GUICHARD Charlotte, *op. cit.* note 217, p. 340.
[222] VAN GOGH Vincent, *Lettres à Théo,* Paris, Gallimard, 1988, p. 163, cité dans : DESVEAUX Delphine, « L'Ecureuil en sa coquille, ou Portrait de l'artiste en amateur de bric-à-brac », in : *Dans l'atelier. L'Artiste*

extérieurs, comme l'usage d'un atelier. Dans cette évolution sémantique se lisent aussi le changement des mentalités accompli depuis la diffusion de l'excellence culturelle par la reproduction et son impact sur les pratiques artistiques. « Durant le XIX^e^ et une partie du XX^e^ siècle, rappelle Georges Lanteri-Laura, bien des membres de la classe dominante (cf. P. Bourdieu [dans « Anatomie du goût », publié dans les *Actes de la recherche en science sociales*, n° 5, 1976] ont su dessiner, peindre, jouer du piano ou du violon, avec plaisir et d'une manière reconnue, sans se croire de grands artistes, mais sans que ce divertissement parût alors une dérision humiliante […]. Il a existé ainsi une pratique mineure des arts majeurs […]. Cet amateurisme ne comportait ni refoulement ni arrière-pensée […] Or cette pratique s'est dévalorisée peu à peu, en raison d'un progrès décisif des techniques de reproduction […]. Comparé à ces merveilles [aux œuvres reproduites], ce que l'amateur pouvait produire lui-même perdait presque tout son intérêt et le *modus operandi* apparaissait alors bien trop modeste devant le prestige de l'*opus operatum ;* le plaisir de contempler les pages d'un livre d'art remplaçait peu à peu celui de dessiner soi-même, et le *peintre du dimanche* n'appartenait plus à la culture légitime. »[223] Délivrée ainsi de la contrainte du faire, la bourgeoisie retourne à un amateurisme éclairé de collection et de goûts spécifiques, tandis que l'amateur praticien est écrasé sous le poids de l'art.

La notion d'amateur prend aussi un sens péjoratif pour désigner et hiérarchiser, parmi les professionnels, ceux qui méritent de l'être et ceux qui en usurpent le titre et dévalorisent la profession. Cette problématique, déjà active au début du vingtième siècle, comme on le constatera avec l'exemple d'Erik Satie, continue de miner les positions des uns et des autres. *Amateur* est parfois synonyme d'artiste médiocre, mais est aussi une ruse pour distinguer une attitude désintéressée et libre vis-à-vis de l'art. L'amateurisme s'oppose peut-être moins à l'idée d'artiste qu'à celle de professionnalisme, comme l'écrit Erik Satie : « Les artistes sont devenus des gens de métier ; les amateurs sont devenus des artistes. »[224] Néanmoins, son emploi péjoratif semble encore magiquement sauvegarder des positions et des privilèges au nom d'une expertise supérieure[225], d'un fantasme de maîtrise.

---

photographié, d'Ingres à Jeff Koons, catalogue réalisé sous la direction de Delphine Desveaux, Susana Gallego Cuesta et Françoise Reynaud, Paris, éditions Paris Musées, 2016, p. 111.

[223] LANTERI-LAURA Georges, « La Psychopathologie de l'art comme stratégie de la singularité », in : COLLECTIF, *Art et fantasme,* présenté par Claude Wiart, Eyssel (Suisse), éditions Champ Vallon, collection L'Or d'Atalante, 1984, pp. 13-14.

[224] SATIE Erik, *Ecrits*, revus par Ornella Volta, Paris, éditions Champ libre, 1981, p. 173. Ornella Volta rapproche ce texte d'une lettre qu'écrivit Erik Satie à son frère Conrad : « Les artistes de notre temps deviennent des hommes d'affaires et ont les mêmes raisonnements que les notaires. » (p. 308.)

[225] Ainsi, le compositeur britannique Robert Hampson déclare : « Ça me rend vraiment malade d'entendre que le "Sound Art" est le nouveau terme à la mode. Je vais être honnête, la plupart des gens semblent ne pas savoir ce

Variétés contemporaines d'amateurs

Le monde amateur, multiple, investit les cultures savantes et alternatives. Les amateurs engagés sérieusement dans des pratiques culturelles répondent à une nouvelle catégorie, les pro-am[226], formulation abrégé de « professionnels amateurs », « qui décrit un brouillage de la distinction entre professionnel et amateur, favorisé par les outils 2.0 »[227]. Un nouveau marché d'outils informatiques individuels, qui s'ajoute au traditionnel commerce d'instruments et de fournitures, accompagne et encourage ces pratiques. Des formations, des stages, des communautés se constituent dans la dynamique démocratique de cette appropriation culturelle. Des plates-formes réelles ou virtuelles diffusent les créations auprès des publics. La pratique amateur devient une expérience existentielle, commerciale et artistique. « C'est à une révolution silencieuse que nous assistons, à l'ère des réseaux et de l'hypertexte, souligne Sébastien Biset : la montée en puissance de l'amateur, les pratiques nouvelles de l'automédialité, le renouvellement des cadres de sociabilité favorisé par les liaisons numériques […]. »[228] De fait, ces pratiques, qui peuvent aussi emprunter des voies de diffusion traditionnelles, ne concernent pas seulement des approches régressives ou commerciales de l'art, mais aussi des tentatives radicales, expérimentales, sans compromis, qui comptent un public restreint. La poésie sonore, la vidéo expérimentale, les musiques alternatives sont des exemples de pratiques qui ont élargi leur diffusion par ces nouveaux canaux.

b. L'œuvre sans savoir-faire

La question de l'amateurisme questionne aussi une époque où la pluridisciplinarité, l'ouverture des arts, leur « enchevêtrement » sont certains des ressorts de leur renouvellement. Adorno donne quelques exemples de structures savantes de transposition conceptuelle, telles que Klee a pu les expérimenter dans un renouvellement radical de la peinture, lié au décloisonnement des disciplines. Mais les définitions élargies de l'œuvre exposent les arts à d'autres types d'appropriation. Beaucoup d'artistes, en particulier des plasticiens, intègrent en

---

qu'ils font. Ils ne savent pas comment enregistrer correctement, comment sonoriser un espace, ce qui est capital dans l'Art Sonore. Amateurs… » (HAMPSON Robert et ROUX Sébastien, « 30 Fragments », in : *Optical Sound* n°1, Art et musique, éditions Optical Sound et Art, Book, Magazine, automne 2013, p. 30.)

[226] LEADBEATER C. et MILLER P., *The Pro-am Revolution : How Enthousiasts are Changing our Economy and Society,* Londres, éditions Demos, 2004. Cité in : BISET Sébastien, « Expérimentale ou expérientielle ? Perspectives exploratoires et tactiques d'une musique pensée comme expérience », in : SALADIN Matthieu (dossier dirigé par), Revue *Tacet : l'expérimentation en question,* Mulhouse, éditions Météo, 2012, p. 153.

[227] BISET Sébastien, « Expérimentale ou expérientielle ? Perspectives exploratoires et tactiques d'une musique pensée comme expérience », in : SALADIN Matthieu, *Idem,* p. 128.

[228] *Idem*, p. 138.

pratique des arts qu'ils ne maîtrisent pas. D'autres entrent dans le champ de l'art sans formation spécifique, contournent les structures. La vulgarisation scientifique est aussi, chez quelques artistes, un plaisir d'amateur dans un rapport dégagé à l'objet. Il existe un amateurisme assumé, une appropriation individuelle de l'art conçu dans sa généralité critique et non dans sa technicité.

Une opposition sépare les tenants de l'apprentissage traditionnel et les partisans de la *tabula rasa,* d'une avant-garde qui entend investir le champ de l'art en bousculant les formations spécifiques. Mais cette opposition ne résume pas le conflit entre « professionnels » et amateurs. Il existe une conception réactionnaire, traditionaliste du professionnalisme, qui est partagée par les amateurs fascinés par les savoir-faire. Il existe aussi une conception plus spontanéiste de l'art, qui ne se réclame d'aucune compétence particulière.

Les critères d'évaluation dans les écoles des beaux-arts, au terme d'une longue histoire d'émancipation vis-à-vis du modèle du compagnonnage, privilégient la capacité d'un discours sur son propre travail par rapport aux savoir-faire[229]. Une nouvelle distinction entre artistes amateurs et artistes formés s'établit dans ce renversement des valeurs : « les Beaux-Arts constituent encore une frontière entre monde profane et monde professionnel, voire entre amateurs et professionnels, par l'accent qui y est mis sur la démarche et le regard critique. »[230]

Même si les notions de projet et de réalisation restent essentiels dans la progression des études, la capacité de détachement et de conceptualisation est un critère essentiel de distinction. L'amateur curieux des techniques se défie au contraire parfois du langage, de la conceptualisation et s'en tient à des idéologies générales et aux problèmes techniques de « métier ».

Une nouvelle définition du métier

Le délaissement apparent de la technique est justement un symptôme d'expertise, tandis qu'une facture exagérément savante révèle une complaisance naïve au métier et au spectacle. Inversement, le discours que l'artiste tient sur son œuvre est élaboré et en général précis : l'artiste contemporain doit faire preuve de lucidité esthétique, de virtuosité rhétorique, d'authenticité herméneutique, de la contemporanéité de ses références, plus que de prouesse technique. Un certain brouillage des pratiques et des titres est donc sensible depuis que l'originalité caractérise la démarche artistique, dans la négation ou plutôt la redéfinition du

---

[229] Voir : VANDERBOUNDEN Jérémie, « Apprendre et enseigner le processus créatif en arts plastiques. La place des techniques dans les écoles d'art », in : KIRCHBERG Irina, ROBERT Alexandre (sous la direction de), *Faire l'art,* Paris, éditions L'Harmattan, 2014, pp. 21-35.

[230] *Idem*, p. 35

« métier » : « Dans l'art moderne, écrit Adorno, le métier est fondamentalement différent des méthodes artisanales traditionnelles. Il désigne l'ensemble des facultés par lesquelles l'artiste rend justice à la conception et, de ce fait, rompt nettement le cordon ombilical de la tradition. »[231] Le « fétichisme des moyens » auquel le dialecticien francfortois attribue pourtant, dans le développement de son argumentation, une légitimité et presque une nécessité, est d'abord une défiance contre le spontanéisme et les illusions de la table rase. Une œuvre s'institue en rupture de la tradition, mais dans une connaissance critique de celle-ci et dans une conscience de l'élément collectif de sa production et de sa réception[232].

Cette mise en question de la virtuosité et des savoir-faire est moins sensible dans la formation musicale, qui repose sur des bases techniques, des gestes, des écoles, des cursus structurés : une plus grande attention est portée à l'apprentissage technique, aux théories spécifiques de l'écriture musicale. L'institution est créditée du monopole de la formation professionnelle, si bien que le milieu musical savant, hormis quelques brèches, paraît moins poreux, moins ouvert aux compositeurs non issus des classes d'analyse et de composition du conservatoire.

Le dilettantisme

L'amateurisme, sous la figure du dilettantisme, de la procrastination proustienne, caractérise le rentier célibataire, qui nourrit sa liberté, sa conversation et son ennui par la culture et la pratique humaniste des arts. Le héros de *la Vénus à la fourrure* se présente ainsi : « On s'ennuie au point d'écrire des idylles. J'aurais loisir ici de remplir une galerie de tableaux, de fournir des pièces à un théâtre pour toute une saison, d'approvisionner en concerti, duos et trios une douzaine de virtuoses, – mais que dis-je, finalement je ne fais guère plus que tendre les toiles, lisser les archets – car, pas de fausse honte, hélas, ami Séverin, raconte à d'autres tes histoires, tu ne peux plus te mentir à toi-même –, je ne suis qu'un amateur, un amateur en peinture, en poésie, en musique […] ; mais je suis surtout un amateur en ce qui concerne la vie. J'ai vécu jusqu'ici comme j'ai peint et comme j'ai composé des poèmes, c'est-à-dire que je n'ai jamais été bien au-delà de la première couche de peinture, du plan, du premier acte ou de la première strophe. »[233]

A la différence de l'amateur qui mise tout sur l'acquisition des savoir-faire, l'amateur dilettante ne fait rien, ou commence et ne finit pas, restant dans la crainte d'être confronté à ses limites. Séverin pense en termes de production, de marché, de quantification ; il agit dans

---

[231] *Op. cit.* note 90, p. 71.
[232] *Idem,* pp. 71-72.
[233] SACHER-MASOCH Léopold von, *la Vénus à la fourrure,* traduit de l'allemand par Aude Willm*,* in : DELEUZE Gilles, *Présentation de Sacher-Masoch,* Paris, éditions de Minuit, 2011 [1967], pp. 127-128.

la propédeutique infinie qui précède l'acte artistique. Il enchaîne les parenthèses, les monologues, les essais, les aveux. L'impuissance artistique est corrélée à une fuite existentielle. On retrouve dans *le Canard sauvage* (1884) d'Ibsen, avec Hjalmar Ekdal, mais aussi dans *Shining* (1980), de Stanley Kubrick, avec Jack Torrence, ces personnages de dilettantes, accrochés à des rêves d'art qui structurent leur vie conjugale. L'artiste contemporain Nicolas Giraud a travaillé sur « l'œuvre fantôme » du héros de Kubrick, qui, reclus avec sa famille dans un chalet pour écrire, tape à l'infini la phrase *All work and no play make Jack a dull boy* : « Le tout travail et l'absence de jeu font de Jack un gars dingue. » Il en a tiré un livre épais, ne comportant que la répétition de ces mots, allégeant la démarche obsessionnelle par des trouvailles multipliées. Le dilettante, hanté par le chef-d'œuvre inconnu, se résout à ne rien commencer ou à ne rien finir.

Pour Pierre Bourdieu, « la "vie d'artiste" permet à Frédéric [dans *l'Education sentimentale* de Flaubert], "installé dans la liberté passive que lui procure sa position de rentier", de rester aussi longtemps que possible "un être indéterminé, ou mieux, déterminé, subjectivement et objectivement, à l'indétermination" »[234]. La vie d'artiste a l'attrait narcissique du fantasme de l'art. Le dilettante chez Karl Marx prend la figure plus générale de l'intellectuel privé d'exigence. Marx s'insurge contre la « *comédie du dilettantisme* » : il en dénonce le « manque de solidité et de profondeur », la bouffonnerie, « l'imbécillité », l' « *imposture* », « l'impudence », qui se combinent avec un goût naïf et comique des honneurs[235].

L'indétermination de l'artiste dispersé

L'absence de détermination de l'artiste pluridisciplinaire dispersé est-elle un dilettantisme ? La dispersion dans plusieurs arts, styles ou médiums artistiques est l'effet d'une curiosité, d'un besoin d'expérimenter, de connaître de l'intérieur toutes les formes, autant que possible, et d'échapper aux déterminations spécifiques des formations. Désir d'émancipation, elle est l'effet d'une curiosité universelle qui maintient dans un état de découverte, d'excitation. Elle est recherche de nouvelles voies, de nouvelles expressions, en même temps que conscience d'une solidarité des arts et des pensées dans les formes de la contemporanéité. Psychologiquement, cette indétermination a peut-être un caractère infantile, rappelant la dissémination néoténique, qui va de l'âge de cinq ans à la puberté, quand l'énergie sexuelle

---

[234] BOURDIEU Pierre, « L'Invention de la vie d'artiste », cité in : HEINICH Nathalie, *Etre écrivain. Création et identité,* Paris, éditions La Découverte, 2000, p. 62.

[235] Voir : MARX Karl, « Encore un mot à propos de : Bruno Bauer et la liberté de l'enseignement académique par O. F. Gruppe, Berlin, 1842 » [article du 16 novembre 1842 dans *Deutsche Jahrbücher*], in : MARX Karl, *Œuvres, tome III. Philosophie,* édition établie par Maximilien Rubel, Paris, éditions Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1982, pp. 281-285.

est sublimée avec une joie égale dans l'ensemble des possibles. Elle serait prolongation de cette sublimation créatrice sans finalité, et non impuissance à agir, comme dans le dilettantisme. Elle se constitue aussi dans une heuristique active, en résistance à l'angoisse narcissique du fantasme de l'art et contre la séduction de la récompense sociale. Elle n'aboutit ni à la procrastination, ni à la répétition stérile, ni à la parade superficielle, mais à une diversité étourdissante. Elle n'est pas une posture, mais une manière d'approfondir. Elle retarde l'admissibilité dans les cercles professionnels, quand le dilettante, se situant dans l'image sublimée de l'artiste, peut parfois rencontrer plus aisément les honneurs.

Les milieux de l'art s'organisent et se hiérarchisent avec des effets de « seuils »[236] qui délimitent des catégorisations et des hiérarchies. Ils sont rarement disposés à accueillir des marginaux qui suivent leur « nature », leur caprice, leur critique, ne sont pas assez en pointe dans les spécialités, ne connaissent pas les usages, les modes et les réseaux. La dispersion est l'expérience d'un déplacement indéterminé. Ce déplacement n'est pas seulement un évitement et une révolte contre les univers constitués, contre la réification du placement. Il est aussi, dans le délitement de l'individu moderne et dans l'ouverture des pratiques artistiques, une traduction de la difficulté à trouver un langage et à se situer dans la complexité symbolique de l'époque.

Schoenberg : l'autocritique de l'amateur

Un exemple de diversification artistique est donné dans la brève passion que Schoenberg eut pour la peinture. Une relation amicale entre Kandinsky et lui se noua à l'occasion d'un récital donné à Munich le 2 janvier 1911, où Kandinsky entendit plusieurs pièces du compositeur. Franz Marc, présent aussi à ce concert, discerne un parallèle entre l'abandon de la tonalité, au sens de réduction chromatique, chez Kandinsky, et l'abandon de la tonalité dans la musique de Schoenberg. Il en résulte une expansion chromatique, multiplication des couleurs chez Kandinsky et dodécaphonisme chez le musicien : « Peux-tu imaginer, écrit-il à August Macke 14 janvier 1911, une musique où la tonalité […] est totalement abolie ? Je pensais sans cesse aux grandes compositions de Kandinsky, qui n'admet lui non plus aucune trace de tonalité. »[237]

Kandinsky s'est inspiré d'un des croquis réalisés lors de cette soirée pour composer une toile, liant abstraction et représentation dans une relation duelle. Ce croquis (figure 4) dessine à

---

[236] HEINICH Nathalie, *Op. cit.* note 234, p. 67.

[237] Cité par LISTA Marcella, « Le système digestif de l'âme » : la peinture d'Arnold Schönberg vue par Vassily Kandinsky, in : COLLECTIF, *Arnold Schönberg, Visions et Regards,* Paris, éditions Lienart/ les Abattoirs, 2010, publié à l'occasion de l'exposition éponyme aux Abattoirs de Toulouse (16 mars- 9 mai 2010), p. 18.

grands traits les spectateurs, les musiciens, le piano à queue, des éléments d'architecture et de décor : lustres et colonnes. Il comporte des annotations, notamment de couleur : « gelb », jaune, « schw » (abréviation de *schwarz)*, noir, « w » (pour *weiss)*, blanc, sur les deux colonnes. Dans *Improvisation III (concert),* la composition abstraite qu'il tire de cette ébauche, les éléments du dessin sont traités en larges masses diagonales colorées, rompues par le blanc des colonnes (figure 5).

Kandinsky défendit les œuvres peintes de Schoenberg, en les publiant, en les commentant, en les exposant. Il établit un parallèle entre les pratiques musicales et plasticiennes du compositeur viennois. Il n'y avait pas de dichotomie entre figuration et abstraction. Seul importait à Kandinsky que le réel soit traité non comme fin, mais comme moyen, support de l'expression, en référence à une intériorité. La forme est relative à un aspect intime qui importe alors à Schoenberg dans sa musique et dans sa peinture. Kandinsky estime que la nouvelle voie de la peinture s'élabore indifféremment dans l'abstraction et dans la figuration, comme le montrent aussi les choix artistiques du *Blaue Reiter*. L'enthousiasme de Kandinsky n'était cependant pas partagé par d'autres membres du *Blaue Reiter* : « Je pense, écrit, à propos des portraits de Schoenberg, August Macke à Franz Marc le 22 janvier 1912, que l'art ne s'origine pas dans le désir ou le besoin de faire quelque chose, mais dans la capacité à faire quelque chose. » Il insiste, le lendemain : « Il m'a mis en fureur dès le début, avec ces miches de pain spongieuses aux yeux verts, avec ce regard astral. »[238]

Schoenberg analysera sa peinture vers la fin de sa vie, en 1949, dans une autocritique qui fait la part entre l'entrée en autodidacte dans une discipline et sa formation au contact des grandes œuvres : « Je dois répondre, explique Schoenberg, qu'en tant que peintre, j'étais absolument un amateur. Je n'avais aucune formation théorique et peu de formation esthétique, ceci simplement de par mon éducation générale, mais non d'une éducation spécifique en peinture. En musique c'était différent. Bien que je fusse également un […] autodidacte, j'ai toujours eu l'opportunité d'étudier les œuvres des maîtres, et de les étudier de manière vraiment professionnelle, de sorte que mon habileté technique s'est accrue normalement. C'est la différence entre ma peinture et ma musique. »[239] L'amateur, troublé par une part narcissique et par la magie du poïétique, entretient parfois, sur son travail, des illusions qui sont aussi une force pour affronter l'épreuve des apprentissages. Boulez a reproché à Schoenberg d'avoir

---

[238] *Idem*, p. 21

[239] STEVENS Halsey, « A Conversation with Schoenberg About Painting », transcription d'un entretien radiophonique de septembre 1949, *Journal in the Arnold Schoenberg Institute*, II / n°3, juin 1978, p. 179. Cité in : *Idem,* pp. 28-29.

manqué de « professionnalisme »[240] lorsqu'il s'est aventuré dans la peinture. Il considérait que le compositeur viennois s'était éloigné dans sa peinture de la véritable avant-garde picturale qu'était pour lui l'abstraction de Kandinsky et de Mondrian. Il a regretté l'écart entre la novation des douze sons et la forme régressive de la figuration expressionniste.

Plaisirs de l'amateur

L'amateur est du côté de la libido. Il fonctionne au désir. Au dix-neuvième siècle, l'argot « amateur » désigne l'homosexuel qui recourt à la prostitution masculine. « Ceux qui ne recherche qu'une satisfaction personnelle pour leur passion antiphysique [contre-nature] et qui paient les services qu'on leur rend, écrit Félix Carlier en 1887, […] sont, à proprement parler, les vrais pédérastes ; on les désigne ordinairement sous le nom d'amateurs. On leur donne aussi le nom de rivettes. […] On désigne ainsi ceux qui, vivant au milieu de la société, ayant toutes les facilités de satisfaire naturellement leurs désirs, s'adressent néanmoins à d'autres hommes, parce que la femme ne leur inspire que répulsion et dégoût. »[241] Derrière l'opprobre jeté sur l'amateur, se dresse la morale politique contre le plaisir de l'amateur, contre celui qui se laisse aller à son désir et ne se situe pas dans le monde social et productif.

L'amateurisme dans la cité

La frontière sociologique entre artistes professionnels et amateurs, fondée sur une exclusion mutuelle et parfois, comme dans le spectacle vivant, sur des régimes juridiques spécifiques, est devenue plus floue[242]. La séparation stricte entre le culturel et le socioculturel est déplacée par les politiques qui impliquent les artistes professionnels dans la cité. Parallèlement, on assiste de plus en plus à la présence sporadique de non-professionnels sur les scènes et dans les circuits officiels (chœurs, spectacles amateurs produits par les théâtres nationaux, cours du soir dans les écoles de Beaux-Arts, etc.). Dans un mouvement de rapprochement réciproque, les institutions demandent à l'artiste d'être un médiateur[243], et offrent aux amateurs de se

---

[240] BOULEZ Pierre, « Schoenberg le mal-aimé ? », in : ALBERA Philippe, *Schoenberg plus…,* éditions du Centre Georges Pompidou, Paris 1986, p. 138 (article paru pour la première fois en allemand dans *Die Welt*, 7 septembre 1974).

[241] Cité par REVENIN Régis, « la Prostitution masculine au XIXe siècle », in : COLLECTIF (sous la direction de HOUBRE Gabrielle, PLUDERMACHER Isolde, ROBERT Marie), *Prostitutions. Des représentations aveuglantes,* Paris, éditions Musée d'Orsay et Flammarion, 2015, p. 128.

[242] Voir : VANÇON Raphaële, *Musicien amateur ou professionnel ? La construction identitaire musicienne,* Paris, éditions de L'Harmattan, collection Logiques sociales, série Etudes culturelles, 2011.

[243] L'inclusion des artistes dans les écoles des Beaux-arts, quoique souhaitable, ne se passe pas sans tensions, comme en témoignaient, au Troisième Congrès du CIPAC, la somnolence assumée de Patrick Corillon pendant ses cours ou les conflits ouverts rencontrés par Orlan, ainsi que les problèmes de statuts et de rémunérations soulevés par les participants. Voir la table ronde « L'artiste enseignant, l'artiste médiateur en question », animée par Jean-Philippe Vienne, à l'occasion du Troisième Congrès interprofessionnel de l'art contemporain (Nantes, 15 et 16 novembre 2001). Actes disponibles sur http://www.cipac.net/congres-215/contacts-227/3eme-congres-l-art-des-artistes-et-des-professions/actes-du-congres-114/

produire dans des cadres professionnels. Les interruptions de l'intermittence dans le spectacle vivant, la volatilité des cotes et des carrières, l'absence de valeur marchande de pans entiers de l'activité artistique (comme la poésie) exposent d'un autre côté les artistes professionnels à des aléas qui placent leur légitimité en dehors des critères de revenus et de statuts. Socialement, la plupart des artistes se situent dans des zones grises qui impliquent une rente ou un second métier.

L'amateurisme émancipateur dans la société du spectacle

L'amateurisme, favorisé par la diminution du temps de travail et l'augmentation des loisirs, est une dimension de la démocratisation culturelle. Il coïncide avec le développement d'un commerce dédié, la possibilité d'une appropriation populaire des outils de création artistique et, depuis internet, avec la possibilité d'une diffusion qui ne passe plus nécessairement par des instances officielles de sélection. En 2003, un tiers des Français avaient une pratique culturelle en amateurs, chiffre en progression constante depuis les années 1980[244]. « Nous sommes en train, remarque Donna Haraway, de vivre le passage d'une société industrielle et organique à un système d'information polymorphe : du tout travail au tout loisir, un jeu mortel. »[245] Le loisir apparaît comme un secteur exigeant pour l'individu, confronté à l'absence de contraintes et absorbé par la société du spectacle. L'amateurisme est un facteur de socialisation et de résistance.

Dans un certain nombre de domaines, les amateurs, mais aussi quelques artistes, contournent les relais habituels et s'exposent directement. Les bars, les restaurants, les commerces, toutes sortes de lieux ouverts ou fermés, privés ou publics, de sites, de réseaux sociaux, deviennent des lieux alternatifs, réels ou virtuels, de médiation culturelle. Une pluralité de discours sur les valeurs artistiques coexiste, avec des argumentations multiples. La notion de professionnalisme artistique est remise en question par la précarité des métiers artistiques et par le foisonnement des démarches artistiques hors des circuits établis. « A l'heure de l'anti-art, explique René Passeron à propos des arts de la rue, qui est plutôt celle où l'art se répand, ce n'est pas l'artiste qui est condamné, mais l'esprit de caste, la morgue suffisante, l'hétérogénéité technocratique du "professionnel". Ce qui nous semble dépassé, en vérité, c'est bien cette distinction entre professionnels et amateurs, dans les arts plastiques. Elle ne peut rester ferme que dans l'opposition entre ceux qui vivent de leur art et ceux qui n'en

---

[244] FLICHY Patrice, *le Sacre de l'amateur. Sociologie des passions ordinaires à l'ère numérique*, éditions du Seuil et La République des idées, Paris, 2010, p. 20.

[245] HARAWAY Donna, *Manifeste cyborg et autres essais. Sciences — Fictions — Féminismes,* Anthologie établie par Laurence Allard, Delphine Gardey, Nathalie Magnan, Paris, Exils Editeur, 2007 (édition originale du *Manifeste cyborg* en 1985, première édition en français en 2002), p. 48.

vivent pas, mais ce critère, à peine applicable par le fisc, n'a jamais défini sérieusement l'artiste. »[246]

c. Maîtrise et domination

Cependant, l'esprit de caste et le discours du professionnalisme perdurent, ils inspirent un certain nombre de décisions culturelles. Ils se nourrissent du désir de rassurer sur la nature de l'objet artistique et sur la nécessité de valider les formations institutionnelles supérieures des élites artistiques. Ainsi, les anciens élèves de certains conservatoires ou de certaines écoles supérieures d'art ont le privilège d'un certain nombre de places ou de bourses recherchées, du fait du contrôle monopolistique de la politique culturelle par des forces qui se reconnaissent, pour reprendre l'expression du sociologue Max Horkheimer, entre « gens de confiance »[247]. L'autorité de l'artiste résulte d'un ensemble aléatoire de reconnaissances dont il n'est pas à lui seul responsable. Une fois reconnu, il a un titre pour reconnaître lui-même, avec une certaine efficacité, d'autres individus dans un ensemble collaboratif. Ainsi se constitue un groupe légitimant, constitué de membres cooptés selon des critères indéfinis de reconnaissance. La persistance d'une élite artistique issue des écoles pousse à la création d'une « caste » de professionnels et encourage au nom de l'esprit républicain le dénigrement d'artistes qui se situent dans des « pratiques non professionnelles de la profession »[248].

Critique de la position de maîtrise

Les mots de maîtrise et de maîtres font référence à un savoir constitué, évolutif et enseignable, à une catégorie savante. Il se pourrait qu'ils épousent les formes de domination de leur temps. La maîtrise technique des ateliers du quinzième siècle se rapporterait à l'autorité des corporations. Les grands et petits maîtres de la peinture classique pasticheraient le régime féodal. Adorno a souligné dans son article sur Toscanini, *la Maîtrise du maestro,* comment la rigueur rythmique du chef d'orchestre répondait à la rationalisation déshumanisée de la production : « Le danger de la pratique musicale ne réside plus dans l'espressivo ni le rubato

---

[246] PASSERON René, *Pour une philosophie de la création,* Paris, éditions Klincksieck, 1989, p. 61.

[247] Horkheimer analyse pourquoi des projets d'étude déposés par son Institute of Social Research auprès de fondations américaines ont été refusés : « Là-dessous se dissimule un contexte bien plus général : la loi universelle de la société monopolistique. En elle, même la science est contrôlée par des gens de confiance. Ils forment une élite qui a partie liée avec les instances économiques. » Ce que Adorno résumera par : « Il s'agit socialement de rapports entre cartel et petites entreprises indépendantes. » Cité dans : MÜLLER-DOOHM Stefan, *Adorno, une biographie,* traduit de l'allemand par Bernard Lortholary, Paris, éditions Gallimard, 2004 (2003 pour l'édition originale), p. 267.

[248] Pour reprendre l'expression de la revue de cinéma *Vertigo* (éditions Jean-Michel Place), détournant elle-même l'expression de Jean-Luc Godard, qui disait ironiquement en 1987 à l'occasion de son César d'honneur : « Vous savez, la marge, c'est ce qui fait tenir les pages ensemble. Je remercie les professionnels de la profession d'avoir jeté à travers moi leur regard sur les amateurs d'ombre et de lumière, dont je fais partie. »

mais dans un fonctionnement pur et simple, conforme au modèle de l'organisation et de l'administration ; dans des procédures qui, en dépit de toute objectivité, ne rendent pas justice à la chose, mais la centralisent et finissent pas la briser. »[249] Le modèle boulézien de maîtrise est à l'image de l'excellence et de la puissance de l'administration centralisatrice. Celui de plusieurs grands artistes contemporains comme Jeff Koons se réfère à la domination libérale et au commerce de luxe, comprenant des moyens élevés de production, l'utilisation d'une main-d'œuvre qualifiée à bon marché, une démarche publicitaire.

La division du travail

L'art structuré professionnellement répond à une division du travail et à une organisation du champ culturel. Il a un enjeu économique, politique, national. Il sert de vitrine aux Etats comme symbole de leur indépendance et de leur hégémonie culturelle[250]. La querelle médiévale de l'iconoclasme est constitutive de l'Occident latin[251]. L'art n'intervient pas seulement dans l'intime, mais dans la géopolitique du symbolique. Le professionnalisme s'inscrit dans un ordre social, dans des politiques, avec des hiérarchies, des rapports de forces, des idéologies et des lignes esthétiques structurées. Il induit une spécialisation et une normalisation. L'autonomie et l'autorité des artistes se trouvent contrariées par les instances économiques de légitimation. Comme le souligne Howard S. Becker : « Les exigences des industries culturelles engendrent une uniformisation plus ou moins importante des produits, qui traduit moins un choix des auteurs des œuvres que les propriétés mêmes du système. Les caractères normalisés des produits peuvent devenir des sortes de critères esthétiques pour les personnes qui les évaluent : s'ils font défaut, l'œuvre sera taxée d'amateurisme. »[252]

Dans le discours apparemment détaché du professionnel, il y a une force unificatrice et normalisatrice intériorisée. Comme le souligne Louis Althusser, l'implication professionnelle, la spécialisation empêchent souvent les travailleurs intellectuels de poser un regard critique sur leur rôle comme véhicule de l'idéologie dominante : « Leur pratique, qu'ils exercent dans un cadre défini par des lois qu'ils ne dominent pas, produit ainsi spontanément une idéologie dans laquelle ils vivent sans avoir de raison de le percer. […] Ce qui semble se passer devant

---

[249] ADORNO Theodor W., « la Maîtrise du maestro » (conférence de 1958), in : ADORNO Theodor W., *Figures sonores. Ecrits musicaux I,* traduit de l'allemand par Marianne Richer-Jacquin et Claude Maillard, Genève, éditions Contrechamps, 2006 [1978 pour l'édition allemande], p. 45.

[250] Voir : GUILBAUT Serge, *Comment New York vola l'idée d'art moderne*, Paris, éditions Jacqueline Chambon, 1989.

[251] Voir : SCHMITT Jean-Claude, *le Temps des images. Essais sur la culture visuelle au Moyen Age,* Paris, éditions Gallimard, 2002, pp. 63-95.

[252] BECKER Howard S., *les Mondes de l'art,* traduit de l'anglais par Jeanne Bouniort, Paris, éditions Flammarion, collection Champs, 2006 (édition originale en anglais de 1982 et en français de 1988), p. 145.

eux se passe en réalité, pour l'essentiel, *dans leur dos*. »[253] Les appellations et les titres, les distinctions professionnelles ou les grades épousent les structures de l'exploitation capitaliste. Qu'en serait-il d'un art soustrait au champ économique, idéologique et politique et qui demeurerait comme activité libre ? S'élargirait-il aux dimensions de l'humanité et de l'universel, dans l'indistinction des hiérarchies, des capitaineries et dans le désordre des genres ? C'est ce dont rêve Karl Marx dans *l'Idéologie allemande,* pour fustiger l'idéalisme artistique : « […] dans une société communiste de la société, l'assujettissement de l'artiste à l'esprit borné du lieu et de la nation aura disparu. Cette étroitesse d'esprit est un pur résultat de la division du travail. Disparaîtra également l'assujettissement de l'individu à tel art déterminé qui le réduit au rôle exclusif de peintre, de sculpteur, etc., de sorte que, à elle seule, l'appellation reflète parfaitement l'étroitesse de son développement professionnel et sa dépendance de la division du travail. Dans une société communiste, il n'y a pas de peintres, mais tout au plus des êtres humains qui, entre autres choses, font de la peinture. »[254] Marx évoque une activité libre, détachée des masques de la comédie sociale capitaliste. L'amateurisme est en quelque sorte l'avenir de l'art, sorti de la division du travail et de l'instrumentalisation marchande ou politique.

Dans cette première approche de l'amateurisme, nous avons vu comment le mot a pris des connotations péjoratives à partir du moment où les classes supérieures se sont détournées des pratiques artistiques. D'autre part, le critère du savoir-faire devenu désuet, la formation artistique semble s'axer sur l'autodétermination de l'artiste dans le champ contemporain. L'intellectualisation sensible des processus accentue la différenciation entre amateurs et spécialistes. Malgré des voix, comme celles de Kandinsky ou de Passeron, qui invitent à diminuer la distance entre ces mondes, l'organisation professionnelle et institutionnelle de l'art se structure dans un jeu de reconnaissances et de hiérarchies qui renvoient à une élite. Le discours de maîtrise, qui s'élabore au sein de cette élite sous l'aspect d'évidences et par le principe d'autorité, renvoie à des implicites qu'il convient de préciser, comme nous le verrons à travers l'exemple de Pierre Boulez.

---

[253] ALTHUSSER Louis, *Philosophie et Philosophie spontanée des savants [1967]*, Paris, éditions François Maspero, 1974, p. 44.
[254] MARX Karl, *Œuvres, tome III. Philosophie,* édition établie par Maximilien Rubel, Paris, éditions Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1982, pp. 1289-1290.

B. Les implicites d'une posture professionnelle

« Les Mésaventures de l'amateur » de Pierre Boulez sont un écho à un texte du sociologue Pierre Bourdieu, rédigé à l'occasion d'un ouvrage initié par le Centre Georges-Pompidou à l'occasion des soixante ans du compositeur, où celui-ci était invité à réagir à des « notations » émanant d'intellectuels et d'artistes français[255]. Boulez, avant de prendre la direction de l'Ircam et de représenter la politique musicale en France dans le dernier quart du vingtième siècle, s'était opposé à la pesanteur des traditions, à l'incompétence des décideurs, au fétichisme régressif de l'institution. Le sociologue Bourdieu interroge la position de maîtrise acquise par le compositeur, en faisant de lui le parangon de la capacité exclusive de l'institution à former les élites républicaines et à légitimer les révolutions internes : dans un contexte de spécialisation, « les révolutions réussies sont le fait des plus richement dotés en capital spécifique »[256], écrit Bourdieu. Boulez s'inscrit dans une démarche savante et dialectique, reposant sur une analyse critique des œuvres, y compris non occidentales. Il préfère Mallarmé à Rimbaud, Debussy à Satie, les cheminements complexes aux accès de génie ou de fantaisie. Il n'accepte le hasard et le pulsionnel qu'au bout de la construction. Il piège l'aléatoire dans les labyrinthes de la volonté.

a. Spontanéisme et méritocratie

La destruction symbolique de la maîtrise

Pour introduire sa critique, Bourdieu s'appuie sur un texte des *Confessions,* dans lequel Jean-Jacques Rousseau raconte une de ses « extravagances » de jeune homme. Sous le pseudonyme de Vaussore de Villeneuve, Rousseau se fait passer pour un compositeur, alors qu'il ne connaît presque rien de la musique. Ayant proposé de composer une œuvre de salon pour donner corps à son personnage, il se met à l'ouvrage pendant quinze jours, notant à l'aveuglette. Vient le moment de la représentation : « On fait silence, je me mets gravement à battre la mesure, on commence……. non, depuis qu'il existe des Opera françois, de la vie on n'ouit un semblable charivari. Quoiqu'on eût pu penser de mon prétendu talent, l'effet fut pire que tout ce qu'on sembloit attendre. Les musiciens étouffoient de rires ; les auditeurs ouvroient de grands yeux et auroient bien voulu fermer les oreilles, mais il n'y avait pas moyen. Mes bourreaux de symphonistes qui vouloient s'égayer racloient à percer le tympan d'un quinze-vingt [d'un aveugle]. […] J'entendois autour de moi les assistants se dire

[255] Parmi lesquels Maurice Béjart, Yves Bonnefoy, Michel Butor, Patrice Chéreau, Gilles Deleuze, Jean-François Lyotard, Olivier Messiaen, Jean Maheu, Olivier Revault d'Allonnes.
[256] *Op. cit.* note 215, p. 75.

à l'oreille ou plustot à la mienne. L'un, il n'y a rien là de supportable ; un autre, quelle musique enragée ? un autre, quel diable de sabat ? Pauvre Jean Jaques ; dans ce cruel moment tu n'espérois guère qu'un jour devant le Roi de France et toute sa cour tes sons exciteroient des murmures de surprises et d'applaudissements […]. »[257]

Dans l'aléatoire d'une écriture musicale ignorante d'elle-même, Rousseau avait chamboulé les règles de l'harmonie. Ce récit inspire à Pierre Bourdieu une réflexion sur les conduites magiques de l'amateur : « Comme dans un conte, il franchit d'un bond l'obstacle des obstacles, la longue et dure période d'acquisition qui, dans la réalité, sépare le débutant du maître confirmé. »[258] L'absence, sous l'Ancien Régime, de diplômes sanctionnés par le système scolaire favorisait ce type d'imposture. La tartufferie semble un invariant dans un système politique plus préoccupé de passe-droits que d'éducation et d'évaluation. Le sociologue semble alors vouer à l'imposture le spontanéisme dada, l'automatisme surréaliste, les pratiques aléatoires de Cage, les démarches défendant « une définition non pas essentielle mais contextuelle de l'art »[259].

Mais, d'autre part, la forfanterie de Jean-Jacques Rousseau est contrebalancée par son accession postérieure aux plus hautes marches de la gloire artistique. Son succès ultérieur à la cour du roi est le négatif de sa première confusion. Par un paradoxe cher au vidéaste Eric Duyckaerts, dont une partie de l'œuvre tourne autour d'un jeu sur le discours magistral et la posture de maîtrise, le masque s'impose peu à peu aux traits du tartuffe jusqu'à devenir une seconde nature : « Le passage de l'imposture à la posture est […] une des réponses à la difficulté d'enseigner l'art. "Si tu ne sais pas dessiner, fais semblant, et tu finiras par dessiner." A force de simuler une compétence (imposture), on finit par l'acquérir. »[260] Bourdieu admet que le filtre institutionnel n'est pas l'unique voie de la compétence et que la mythomanie, impliquant parfois l'individu davantage que la position scolaire, est une mécanique de désir et d'apprentissage. « L'usurpation […], la transgression magique des limites […], peut être au principe de l'effort conduisant à les dépasser réellement. »

Néanmoins, pour le sociologue, et c'est certainement l'hommage sous-jacent qu'il entend faire à Pierre Boulez, l'intrusion de personnalités non qualifiées dans le champ de la maîtrise

---

[257] ROUSSEAU Jean-Jacques, *les Confessions, livre quatrième*, in : *Œuvres complètes*, tome 1, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, éditions Gallimard, 1959, p. 149.

[258] *Op. cit.* note 215, p. 74.

[259] MŒGLIN-DELCROIX Anne, « les Deux Sources de l'illimitation de l'art », in : COLLECTIF, *les Frontières esthétiques de l'art,* Actes du colloque international des 26 et 27 novembre 1998, sous la direction de Christine BUCI-GLUCKSMANN, Département Arts plastiques de l'Université Paris-8, Paris, éditions L'Harmattan, 1999, p. 32.

[260] DUYCKAERTS Eric, LABELLE-JOROUX Arnaud, « Correspondance (extraits) », in : *Posture(s) Impostures,* éditions Mac/Val, Paris, 2008, pp. 38-49.

est une menace pour l'institution tout entière. « Les coups de force de l'impatience spontanéiste […] menacent l'existence même de ces univers fragiles, laborieusement conquis contre les exigences externes, que sont les Républiques des lettres et des arts. […] Cette révolte vaincue conduit à la destruction symbolique de la maîtrise, soit qu'elle se contente de la mimer sans pouvoir en reproduire la nécessité et l'efficacité, soit que, en abdiquant les disciplines qui la soutiennent, elle réduise à néant tous les acquis historiques qu'elle incarne et qu'elle réactive. »[261]

Pour le sociologue, les partisans de la tabula rasa, les autodidactes sauvages, ruinent l'édifice culturel en ne se soumettant pas à la vision dialectique de l'apprentissage, du dépassement et de la maîtrise, cette dernière ne prouvant sa réalité que de la soumission préalable aux processus de formation et de sélection institutionnelle. Il conviendrait donc autant que possible d'exclure du pouvoir artistique ceux qui ne sont pas issus de l'institution par le long travail de maturation et de vérification qu'elle dispense avec régularité. Sinon, l'égalité républicaine (dont Bourdieu a par ailleurs montré les limites) sera (et le serait déjà) supplantée par des processus de légitimation plus ambigus.

Pierre Boulez, chef d'orchestre, compositeur, théoricien de la musique, produit des meilleurs maîtres, alors directeur de l'institut de musique contemporaine français le mieux financé par les pouvoirs publics, répond bien au portrait du compositeur professionnel inséré dans un système au mérite. Il a commencé sa carrière comme « franc-tireur », proposant des œuvres absconses et difficilement jouables, se heurtant aux personnalités en place. Les francs-tireurs sont, dans la typologie du sociologue Howard S. Becker, ceux qui, ayant passé les cycles de formation institutionnels, se détournent des règles du marché professionnel pour suivre leur propre voie[262]. Il est devenu progressivement un professionnel intégré. Son travail institutionnel, avec la création de l'Ircam et la réunion inédite de scientifiques et de musiciens au sein d'un programme à finalité musicale, est atypique. C'est au nom de ce parcours, de son œuvre novatrice, de sa lucidité théorique, qu'il défend des positions tranchées. En écho à Pierre Bourdieu, il étend le qualificatif infamant d'amateur à quelques-uns des compositeurs les plus importants du vingtième siècle, accusés de mimer la posture créatrice.

---

[261] *Op. cit.* note 215, p. 75.

[262] Le sociologue Howard S. Becker introduit une typologie des artistes, distinguant : les professionnels intégrés (parmi lesquels les tâcherons), les francs-tireurs, les artistes populaires et les naïfs. Voir : BECKER Howard S., *Op. cit.* note 252, pp. 236-274.

Le risque tyrannique de la méritocratie

Le texte de Pierre Boulez est publié en 1986, à un moment où Boulez est à la fois reconnu et contesté, à mesure que l'Ircam qu'il dirige apparaît comme un lieu peu ouvert à la diversité des musiques contemporaines, voire un outil au service du seul compositeur. Sa pièce intitulée *Répons,* donnée deux ans auparavant, avait nécessité des dispositifs originaux et complexes de traitement du son. Célestin Deliège en témoigne : « […] Les activités internes de l'Ircam, pendant environ cinq ans à partir de 1979, sans qu'elles aient jamais constitué une exclusivité, ont cependant été centrées sur le *Répons* de Pierre Boulez. Chacun en parlait, c'était une question d'ambiance. La mise en place de la technologie nécessaire a sensibilisé et mobilisé l'ensemble du personnel sur l'événement que constituait la production de cette œuvre. »[263]

Boulez a beaucoup misé sur la technologie. Il s'en est détaché plus tard à la fois parce que les logiciels et les machines se démodent vide et que, parallèlement, la transposition des performances informatiques en écriture musicale est laborieuse, compromettant la transmission des œuvres. Boulez a aussi ouvert légèrement l'institution, y compris à des compositeurs de musique concrète ou électroacoustique dont il ne partageait pas les partis pris. Mais ce n'était pas toujours sans arrière-pensée, comme le note Michel Chion : « Lorsque Pierre Boulez, alors directeur de l'Ircam, propose une commande à Pierre Henry (dont cette institution avait ignoré le nom jusque-là), celui-ci y voit l'occasion de mener son projet [*le Livre des morts égyptien,* 1988] à bonne fin. La seule condition qu'il doit remplir, et nous avons envie d'ajouter : malheureusement […], est qu'il utilise les ressources informatiques de l'Ircam, et la fameuse machine de traitement des sons par ordinateur dite 4X, celle-là même que Boulez employa pour son œuvre *Répons* créée en 1984. Comme la plupart des autres systèmes existant encore aujourd'hui de traitement numérique, celui-ci donnait un son très monotone et laid… »[264]

On entrevoit ici les conflits de l'époque, l'institution dirigée par Boulez conditionnant son ouverture et ses moyens à la valorisation artistique de ses investissements hasardeux de recherche technologique. Jean-Yves Bosseur raconte une autre mésaventure, antérieure, arrivée à John Cage, qui contribue à dépeindre le climat qui régnait autour de cette institution : « A la suite du travail de mixage effectué par l'Ircam pour *Roaratorio* […]. Un membre de ce prestigieux institut lui avait dit [à Cage] qu'il n'était pas nécessaire que le nom

---

[263] DELIEGE Célestin, *Cinquante ans de modernité musicale : De Darmstadt à l'Ircam,* éditions Mardaga, Wavre (Belgique), 2011 (première édition de 2003), p. 971.
[264] CHION Michel, *Pierre Henry,* éditions Fayard, 2003, p. 189.

de l'Ircam apparaisse dans les programmes (il est manifeste en effet que cette œuvre ne correspond pas vraiment à l'image de marque qui lui est attachée). Cage se demandait quelle décision prendre. Daniel Charles lui conseilla alors vivement de mentionner le nom de l'Ircam en tant que coproducteur de l'œuvre, car cela pouvait contribuer à introduire un grain de sable dans cette machine trop bien huilée. »[265] L'Ircam était devenu un institut de recherche et de production au service d'une définition limitée de la musique contemporaine. En réduisant les moyens de production de démarches qu'il considérait comme inessentielles, Boulez diminuait leurs chances de se professionnaliser.

b. La construction d'une histoire officielle

Pierre Boulez distingue plusieurs catégories d'amateurs : les « faux novateurs », comme Erik Satie ou John Cage, dont la spontanéité hasardeuse ne reflèterait aucune démarche, mais qui peuvent inspirer leurs contemporains, « moins en fonction de leur validité que par la libération de certaines contraintes » ; le « nul », comme Luigi Russolo, avec ses « glouglouteurs », qui serait dans « des gestes […] "maniéristes" » ; ceux enfin qui s'aventurent hors de leur spécialité et échouent, comme Rousseau et Nietzsche dans la musique ou Schoenberg dans la peinture. Il s'agit de démasquer l'amateur, l'imposteur, dissimulé sous le masque de l'artiste, de dénoncer les usurpateurs, les faux maîtres, les fausses pistes artistiques. Le côté scolaire de l'amateur autodidacte studieux et limité lui paraît plus acceptable, peut-être parce qu'il ne s'inscrit pas dans une avant-garde dont Boulez veut avoir le monopole de l'esthétique.

Contre la spontanéité

Une des critiques que Boulez adresse à ces compositeurs est leur manque de technicité, de lucidité, leur ignorance des complexités musicales, leur absence de direction et de signification. Il se méfie des formes simples ou bricolées qui ne sont pas issues d'une confrontation à l'histoire de la musique et de l'écriture harmonique. Dans sa ligne de mire, Erik Satie et John Cage : « Faute de connaître le domaine où ils agissent, [ils] se bornent à faire des gestes extérieurs. Les gestes de Satie ont pu faire réfléchir Debussy, les gestes de Cage ont fait réfléchir ma génération, mais moins en fonction de leur validité que par la libération de certaines contraintes. On comprend vite que ces gestes "spontanéistes" n'ont pas de sens. »[266] L'artiste déviant est décrit comme un convulsionnaire, un insensé. L'absence de conscientisation conduit à un « geste » artistique « extérieur », à quoi s'oppose l'intériorité et le geste de la maîtrise. Elle est une relation inaboutie à la culture. Comme Boulez, Adorno

---

[265] BOSSEUR Jean-Yves, « la Question de l'héritage cagien. Entretien », in : *Tacet n°1, Experimental Music Review,* dossier « Qui est John Cage ? » dirigé par Matthieu Saladin, Mulhouse, 2011.
[266] *Op. cit.* note 215, p. 77.

insiste sur la dimension collective et savante de l'art : « Seuls les dilettantes confondent table rase et originalité. Cette totalité des forces investies dans l'œuvre d'art – quelque chose de purement subjectif en apparence – est la présence potentielle de l'élément collectif dans l'œuvre […]. »[267]

La critique de John Cage par Pierre Boulez s'inscrit dans le récit de leurs rapports. Cette histoire a commencé par une amitié nourrie d'admiration réciproque, et s'est transformée en rivalité. Les deux compositeurs se sont rencontrés en 1949. Boulez avait vingt-quatre ans, Cage trente-six. L'édition de leur correspondance entre 1949 et 1952[268] révèle une période d'enthousiasme commun et d'échanges intenses où Boulez trouve sa part, comme en témoigne la lettre qu'il adresse au compositeur en janvier 1950 : « *Pierre Boulez à John Cage* […] : Ta rencontre m'a fait terminer une période "classique" avec mon quatuor, qui est maintenant bien loin. Il nous reste à aborder le vrai "délire" sonore et à faire sur les sons une expérience correspondant à celle de Joyce sur les mots. »[269]

Des conceptions différentes du hasard

Les causes de leur rupture font l'objet de discussions. L'utilisation grandissante du hasard, la diminution de la volonté artistique, l'intérêt pour le silence, la progressive évolution vers le happening, le côté spiritualiste de Cage s'opposent à l'écriture orchestrale, au travail de la forme et des structures chez Boulez. Ce dernier se référait au hasard mallarméen, à l'imprévisible, qui surgirait non dans l'advenue aléatoire, mais là où s'arrête la pensée une fois qu'elle est allée au bout d'elle-même[270]. « Après 1953, explique Jean-Jacques Nattiez, tout va basculer : le hasard [chez Cage] va s'étendre de la méthode de composition *(Music of Changes)* à l'interprétation *(Williams Mix)* et plus tard transformera l'œuvre musicale en happening. A l'opposé, Boulez renforce le contrôle et étend le principe de la série à tous les paramètres. »[271] Le hasard de Cage s'étend à l'accueil de tous les événements du monde, tandis que le hasard chez Boulez est le produit de structures qui le favorisent : hasards de l'écoute dans des textures sonores complexes, hasards de l'interprétation dans des partitions peu jouables, hasards de la reproductibilité avec une autonomie relative laissée à l'interprète.

---

[267] *Op. cit.* note 90, p. 72 :

[268] BOULEZ Pierre, CAGE John, *Correspondance*, Christian Bourgois Editeur, Paris, 1990 (édition originale Paul Sacher Stiftung, Basel, Suisse, 1990).

[269] « Lettre de Pierre Boulez à John Cage, 3, 11 et 12 janvier 1950 », in : BOULEZ Pierre, CAGE John, *Idem,* p. 72.

[270] Voir : SCOTT LEE Jonathan, « Par delà la mimêsis : Mallarmé, Boulez et Cage », in : COLLECTIF, *John Cage*, revue d'esthétique nouvelle série, n°s 13-14-15, Paris, 1987, 1988, pp. 295-311.

[271] NATTIEZ Jean-Jacques, « Cage/Boulez, un chapitre de l'histoire de la musique », in : *Op. cit.* note 18, p. 24.

La critique boulézienne s'inscrit donc dans une dynamique théorique, mais aussi dans l'histoire tumultueuse que le compositeur entretient avec certains de ses principaux inspirateurs, comme Schoenberg, dont il s'est libéré par la critique et le meurtre symbolique. Boulez associe Cage et Satie, pour les qualifier de « faux novateurs » et ne leur reconnaître de mérite que d'inspirer et de libérer les « vrais » novateurs que sont, d'une part, Debussy et, de l'autre, lui-même. C'est encore s'opposer au compositeur américain, qui a participé à la redécouverte d'Erik Satie.

Cage et Satie : le mot d'esprit et ses rapports avec la musique contemporaine

Avec Thoreau, Joyce et Duchamp, Satie appartient en effet à la galaxie de John Cage. En 1944, le compositeur américain écrit une transposition pour piano de l'opéra de Satie *Socrate.* En 1963, prenant au sérieux une note de Satie qui demande qu'on joue sa pièce *Vexations* 840 fois, le compositeur américain l'interprète avec d'autres artistes pendant plus de dix-huit heures. Henri Sauguet, chez lequel il avait découvert ce morceau, « le prenait pour une plaisanterie de Satie que Satie lui-même, disait-il, ne prenait pas au sérieux »[272]. Darius Milhaud trouva quant à lui déplacée la performance de John Cage. Là où les compositeurs français ne lisaient qu'une boutade, John Cage avait aperçu une forme de prédilection orientale pour la répétition et pour les états de latence qu'elle provoque : « Les remarques écrites relatives aux *Vexations*, argumente encore Cage en 1973 auprès de Alan Gillmor et Roger Shattuck, sont sans intention humoristique, dans l'esprit du bouddhisme zen. Il est dit au début de la pièce de ne pas commencer à la jouer sans s'être d'abord mis dans un état d'immobilité intérieure […]. Satie était intéressé par l'inactivité et la répétition bien avant, disons, même Andy Warhol, pas seulement sous l'angle du temps, mais sous l'angle de l'inactivité. »[273] L'esprit de sérieux de Cage vis-à-vis de la plaisanterie, du Witz, du trait d'esprit, est ici attention au refoulé de la musique : le non-musical (le silence, la concentration, l'immobilité), la banalisation de l'écriture, la répétition *ad nauseam*.

Amateur versus autodidacte

Boulez organise son panthéon et son enfer. Il déprécie ainsi, sans le nommer, Luigi Russolo, qui n'est pas, comme Satie, un compositeur mineur, mais un peintre arrivant, dans l'élan du futurisme, sur le territoire de la musique avec l'inconscience d'un pionnier : quelques bases musicales, les théories de Marinetti, le goût de la lutherie. « Quant au geste spontané, condamne Pierre Boulez, il se croit destructeur, mais il ne détruit rien, car il ne connaît pas ce

[272] KOSTELANETZ Richard, *Conversations avec John Cage,* traduit par Marc Dachy, éditions des Syrtes, Paris, 2000 (première édition en 1988 aux éditions Limelight, New York), p. 84.
[273] *Ibidem.*

qu'il faut détruire. Il est parfois spectaculaire, mais, en fin de compte, infantile. – Les glouglouteurs des futuristes italiens par exemple ? – Oui, tout cela, comparé à la révolution qu'opérait Schoenberg, est nul. C'est de l'amateurisme misérable qui se réalise dans des gestes que j'appellerai "maniéristes". Contrairement à l'autodidacte, l'amateur est celui qui n'apprend jamais rien, car il croit déjà tout savoir. »[274] Boulez se place ici dans une histoire dont la progression se construit à travers des révolutions produites par une avant-garde cultivée. Sur le plan esthétique, Boulez se situe, dans les débats politiques qui avaient agité les milieux marxistes des années 1970, parmi ceux qui ne croyaient pas à la révolution spontanée des masses (comme la défendaient les maoïstes « spontex »), et pensaient que le changement passait par les cadres du Parti communiste. Le débat sur la culture, sur les élites, dans une certaine interprétation de la Révolution culturelle chinoise, se transpose sur l'interprétation à donner aux soubresauts de l'histoire de la musique.

Luigi Russolo, peintre, compositeur, théoricien et ingénieur amateur, a créé une musique machiniste, dans une recherche de sons complexes et d'écriture microtonale. Son manifeste sur *l'Art des bruits,* écrit en 1913, faisait l'éloge du bruit à la faveur de plusieurs phénomènes contemporains : la progression de la dissonance et de la microtonalité dans la musique et l'apparition de nouveaux bruits, de nouvelles machines. Fondée sur une écoute et une analyse des bruits urbains et industriels, cette théorie s'inscrivait dans l'enthousiasme futuriste pour la machine, la modernité. La guerre parut à Russolo une symphonie tragique. L'univers des bruits matériels lui semblait plus riche et plus varié que l'instrumentation orchestrale ; le travail des microtons, préférable à la gamme tempérée. « Il faut, écrit-il, rompre à tout prix ce cercle restreint de sons purs et conquérir la variété des sons-bruits. »[275] Il classa le bruit en catégories et inventa des bruiteurs, boîtes mécaniques pourvues de pavillons, produisant des sons différenciés, capables de varier de ton sur un ou deux octaves : éclateurs, crépiteurs, bourdonneurs, strideurs, glouglouteurs ou rumorharmoniums, ululateurs, rombateurs, crépitateurs, stropicciateurs, sibilateurs… Ces machines produisaient des sons différenciés, pouvant se décliner sur un ou plusieurs octaves. Actionnées par des musiciens en costumes, elles avaient une dimension scénique et plastique. La scène était encombrée par une forêt de parallélépipèdes sombres et de pavillons, posés parfois sur des tables ou des pieds, surmontés de pupitres où les musiciens en costume lisaient des partitions écrites avec un code particulier.

---

[274] *Op. cit.* note 215.

[275] RUSSOLO Luigi, *l'Art des bruits,* introduction et textes établis par Giovanni Lista, traduit de l'italien par Nina Sparta, éditions l'Age d'homme, Lausanne, 2001 (édition originale en français de 1975) [1913], p. 37.

Oscillant entre ses activités de compositeur et de luthier, Russolo introduisit certains de ses bruiteurs dans des compositions orchestrales, mêlant machines et instruments.

Le jeu entre machine, musique et bruit intéressait aussi les avant-gardes russes. Les idées et les œuvres futuristes furent diffusées dans la Russie prérévolutionnaire. Avec l'exaltation de la cause prolétarienne, de l'industrie militaire et des usines, la réflexion sur la musicalité des machines réunit, après 1917, les aspirations à un art de la *tabula rasa,* de l'avenir, et destiné à la collectivité. En 1922, Arseni Avraamov dirigea une *Symphonie des sirènes* à Bakou, qu'il allait reprendre à Moscou le 7 novembre 1923. « Le spectacle, grandiose, englobait toute la ville : les moteurs des hydroplanes, les sirènes des fabriques, des usines, des bateaux et des locomotives constituaient un orchestre gigantesque, deux batteries d'artillerie remplaçaient les percussions, les canons faisaient office de caisses claires et la grosse artillerie de grosses caisses. Le chef d'orchestre se tenait sur une plateforme spéciale, dirigeant l'action à l'aide de drapeaux de couleur. La machine sonore centrale, appelée "magistrale", était composée cinquante sifflets de locomotives commandés par une foule de musiciens qui suivaient des partitions spéciales, les "texto-notes". »[276]

La musique machiniste de Luigi Russolo intéressa l'avant-garde musicale des années 1910 et 1920, notamment Edgar Varèse, Darius Milhaud, Igor Stravinsky, Maurice Ravel, parmi d'autres, venus assister à ses concerts parisiens. En 1929, Edgar Varèse et Arthur Honegger envisagèrent de lui acheter son rumorharmonium. La théorie bruitiste de Russolo préfigurait la musique électroacoustique, et Pierre Henry s'en est réclamée : «Le nouveau réalisme sonore, génialement intuitif et prémonitoire de Luigi Russolo, explique-t-il, m'est apparu comme une évidence dès la parution de son texte préfacé par Maurice Lemaître en 1954. Un encouragement et un antidote. Une avant-garde nécessaire. Dans les années cinquante, réseaux de bruits et lutherie électroacoustique allaient travailler dans "l'os même de la nature" (Michaux). »[277] En 1975, Pierre Henry a composé, en hommage à Russolo, *Futuristie 1,* « manifestation sonore et visuelle dédiée au peintre futuriste italien Luigi RUSSOLO, qui a eu l'intuition révolutionnaire en 1913 de créer une nouvelle musique : le BRUITISME ».

La musique de Russolo est aussi une des premières tentatives musicales occidentales modernes enharmoniques, c'est-à-dire travaillant sur des sons qui passent progressivement d'un ton à un autre, en glissandi, ou des sons composites dont la hauteur est malaisée à

---

[276] SMIRNOV Andreï et PCHELKINA Liubov, « les Pionniers russes de l'art du son dans les années 1920 », in : *Lénine, Staline et la Musique,* ouvrage collectif réalisé à l'occasion de l'exposition éponyme au Musée de la Musique du 12 octobre 2010 au 16 janvier 2011, Paris, éditions Fayard, 2010, p. 101.

[277] HENRY Pierre, *Journal de mes sons*, suivi de *Préfaces et Manifestes,* éditions Actes Sud, Arles, 2004, pp. 40-45.

définir, par opposition au ton tempéré. Luigi Russolo, si on l'oppose à Schoenberg, relève d'une écriture moins élaborée. Mais, là où le compositeur viennois libère la musique de la tonalité par l'utilisation des douze tons de la gamme, Russolo oppose l'abandon de la gamme tempérée au profit d'une attention aux micro-intervalles. Russolo se situe dans l'émergence d'une musique microtonale qui a commencé à être théorisée en Occident en 1892, avec la publication à Berlin de *Die Vierteltöne in der Musik (le Quart de ton dans la musique),* par Georg August Behrens-Senegalden, et avec la construction à sa demande d'un « piano achromatique ». Ecritures et notations nouvelles, théories critiques du système diatonique-chromatique et lutherie spécifique débutent alors une histoire complexe, dont Russolo est l'un des premiers acteurs. Les futuristes russes intègrent des micro-intervalles dès 1913 dans un opéra, *la Victoire sur le soleil,* de Matiouchine, avec des décors et des costumes de Malevitch[278]. Russolo apparaît donc comme majeur dans l'histoire de la musique, en dépit du fait qu'il ne reste guère de traces de sa musique et de ses instruments.

Boulez et la microtonalité

Pierre Boulez, qui jouait des ondes Martenot pour le théâtre Renaud-Barrault, a reproché à Schoenberg de s'être limité aux douze tons et de n'avoir pas travaillé sur les micro-intervalles. Le compositeur français avait aussi été rendu sensible aux « sons-bruits » par les pièces pour piano préparé de John Cage : « Au lieu de donner ce qu'on appelle des sons purs, explique Pierre Boulez dans une conférence de 1949 […], le piano préparé de John Cage nous fournit des complexes de fréquences. »[279] Boulez lui-même a une position ambivalente sur les micro-intervalles, qu'il a expérimentés dans une première version inédite du *Visage nuptial* en 1946-1947, avec notamment l'utilisation de deux ondes Martenot. Il abandonne ensuite cette piste, car la musique microtonale, dont il reconnaît chez l'auditeur un besoin relevant de la « nostalgie vers des espaces relatifs », se heurte à des handicaps : difficulté d'écriture, de perception, de jeu. Il estime qu'elle trouvera sa place dans l'avenir avec les univers sonores électroniques[280].

Les qualités d'initiateurs que Boulez a pu reconnaître à Cage sur la question des agrégats sonores, des sons non tempérés, il aurait pu les trouver chez Russolo, non seulement dans ce qu'il nous reste de sa musique, mais dans son manifeste. Il y a chez le novateur, quel que soit son niveau et son inscription sociale, des éléments négligés. La cacophonie involontaire de

---

[278] JEDRZEJEWSKI Franck, *Dictionnaire des musiques microtonales,* Paris, éditions L'Harmattan, 2014, pp. 81-83, article FUTURISME. Voir aussi la Chronologie, pp. 305-351.
[279] Cité par Jean-Jacques Nattiez, in : *Op. cit.* note 18, p.17.
[280] JEDRZEJEWSKI Franck, *Op. cit.* note 278, article BOULEZ.

Rousseau inventait certainement quelque chose, plus que ses futures pastorales. La musique de Schoenberg a aussi fini par échapper complètement à Richard Strauss, qui avait pourtant soutenu le compositeur : « Il n'y a qu'un psychiatre qui puisse aider aujourd'hui le pauvre Schoenberg. Je crois qu'il ferait mieux de casser des cailloux que de noircir du papier à musique. »[281]

L'écriture de l'histoire de la musique

La dépréciation de Russolo s'inscrit dans un conflit esthétique, dont l'enjeu est le récit de l'histoire de la musique au vingtième siècle. Russolo est un pionnier du courant électroacoustique, axé sur les bruits, tandis que Boulez se situe plutôt dans la musique sérielle. L'attaque contre les futuristes bruitistes vise en filigrane Edgar Varèse, Pierre Henry et le GRM, et toute la musique du vingtième siècle qui s'intéresse aux bruits. Selon John Cage, Boulez a clairement établi cette distinction entre les compositeurs. Il a distingué ainsi entre un « courant principal » et un courant « excentrique » de la musique : « A son avis [à l'avis de Boulez], dit en 1980 Cage à Frans Boenders, Varèse était un excentrique, c'est-à-dire quelqu'un qui ne relevait pas du courant principal. Mais du point de vue de certains des autres courants du delta, Varèse est absolument essentiel. C'est lui le père, l'introducteur du bruit au vingtième siècle. »[282] D'un côté, Boulez défend une vision hiérarchisée de l'histoire de la musique. De l'autre, Cage entrevoit des ramifications différentes, des affluents multiples, des histoires parallèles. S'opposent une théorie unitaire et un regard pluriel. L'importance de Russolo est déniée à cause de sa formation et de son esthétique. L'image de l'artiste Russolo empêche de reconnaître les potentialités de ses formes. L'œuvre de « l'amateur » est menaçante. Elle ne respecte pas les protocoles de fabrication. Elle est rejetée dans le néant, la folie, la barbarie.

Comme le remarque Daniel Payot à propos de l'art africain, le reconstruction historique construit son homogénéité par la négation de la pluralité et des discontinuités : « Actrice ou complice de la domination, l'idéologie du temps continu, pour édifier un récit officiel homogène et univoque, procède en fait par exclusions : l'universalité qu'elle revendique a pour condition le silence des vaincus. »[283] Le discours d'exclusion de Pierre Boulez sert l'écriture d'une histoire de la musique homogène qui met de côté les courants bruitistes. Or

[281] Lettre à un correspondant inconnu du 22 avril 1914, in : SCHOENBERG Arnold, *Correspondance 1910-1951,* lettres choisies et présentées par Erwin Stein, Paris, éditions Jean-Claude Lattès, 1983 (première édition en 1958, B. Schotts Söhne, Mayence), p. 45.
[282] KOSTELANETZ Richard*, Op. cit* note 272*,* p. 88.
[283] PAYOT Daniel, *l'Art africain entre silence et promesse,* Paris, éditions Circé, 2009, p. 146.

l'histoire de l'art est familière à présent des retournements : les spectres des civilisations colonisées, des minorités étouffées et des arts vaincus hantent le contemporain.

c. Professionnalisme : le modèle de la machine

La posture professionnelle est une défense de la spécialisation, de la technicité, de la culture et de la performance. Elle est aussi une apologie de certaines formations artistiques, de certains partis pris esthétiques, de l'excellence, et peut porter jusqu'à l'aveuglement et l'exclusion de tout ce qui lui est étranger. Elle rejoint une sorte de technocratie idéale de l'art, une vision hiérarchisée de l'efficacité. Une facette particulière de cette exigence s'observe dans les relations des compositeurs avec les musiciens professionnels. Pierre Boulez s'est plaint de ses musiciens, parce qu'ils ne passaient pas suffisamment de temps à étudier ses partitions. La résistance des interprètes professionnels est une ombre dans l'excellence musicale. Alors que John Cage rejetait les professionnels pour leur préférer l'incertitude des musiciens amateurs, Pierre Boulez se plaignait de leur manque de professionnalisme, rejoignant là une critique traditionnelle[284]. Boulez a progressivement été amené à simplifier son écriture, ou au contraire parfois à la complexifier exagérément de manière à induire un flottement rythmique recherché[285]. John Cage se moquait d'ailleurs amicalement de lui, en lui écrivant, du temps de leur entente, que des musiciens américains étaient impatients de recevoir son *Quatuor,* tout en s'attendant à devoir travailler deux ans dessus avant de pouvoir l'interpréter.

Loin que le professionnalisme des musiciens conduise à une standardisation des compétences et des performances, il se mêle à la réalité des situations individuelles, au manque de culture contemporaine dispensée par les conservatoires, ainsi qu'aux rapports de forces défavorables aux compositeurs. La virtuosité du professionnel, qui permet au compositeur de gagner du temps et d'avoir une écriture exigeante, n'est que rarement suffisante. Le compositeur le dérange dans ses habitudes et l'oblige à un travail excessif par rapport aux gains. En préface à un livre de Michel Rigoni consacré à son œuvre, une autre figure de la scène contemporaine de la deuxième moitié du vingtième siècle, Karlheinz Stockhausen, se plaignait des interprétations qu'on faisait de ses œuvres : « La plupart des interprètes veulent répéter peu,

---

[284] La vie du compositeur est parfois une longue bataille, comme le remarquait déjà Berlioz au dix-neuvième siècle : « On ne sait pas assez en général […] au prix de quels labeurs la partition d'un grand opéra est produite, et par quelle autre série d'efforts, bien plus pénibles, sa présentation au public est obtenue. Le compositeur, obligé de recourir à deux ou trois cents intermédiaires, est un homme prédestiné à souffrir. » Cité in : DELDEVEZ Edouard-Marie-Ernest, *l'Art du chef d'orchestre,* introduction et note de Jean-Philippe Navarre, Paris, éditions du Cerf, collection Amicvs, 1998 (première édition de 1878), p. 104.

[285] Voir : BOULEZ Pierre, *Par volonté et par hasard, Entretiens avec Célestin Deliège,* Paris, Le Seuil, 1975 (d'après des entretiens de 1972 et 1974).

éviter la pratique du concert électro-acoustique, ne plus jouer par cœur, ne veulent apprendre les différents gestes notés, mettent de côté les recommandations vestimentaires pour chaque œuvre et mouvement : bref, consacrer peu de temps et gagner vite de l'argent. »[286] Le compositeur, aliéné dans son propre travail, ne conçoit pas de s'inscrire dans un échange économique et de rencontrer des résistances à la situation de domination.

Dans les années 1930, Edgar Varèse s'est aussi opposé aux percussionnistes du New York Philharmonic Orchestra, qui « ont eu du mal à réaliser les quintolets de triples croches et à rendre la densité polyrythmique demandée par le compositeur. Passablement nerveux et anxieux – quasi racistes –, les musiciens américains ont alors déclaré à Nicolas Slonimsky : "On ne peut pas jouer de la musique comme cela. C'est pour les primitifs." »[287] Varèse a prophétisé l'empire des machines et la disparition de l'interprète : « Il n'y aura plus alors de prisme déformant entre le compositeur et l'auditeur. »[288] En effet, certains compositeurs, à commencer par nombre d'électroacousticiens, mais également d'autres qui écrivent des partitions pour boîte à musique ou pour instruments MIDI, se libèrent en partie de l'interprétation humaine.

Les musiciens paralysés

John Cage a eu également des rapports compliqués avec les musiciens professionnels, souvent parce qu'ils n'acceptaient pas sa musique, mais d'abord parce qu'ils l'interprétaient de manière inadéquate. Pourtant, ce n'est pas leur paresse, leur inculture ou leur manque de virtuosité qu'il regrette. Il leur reproche à l'inverse d'être trop habiles. Le musicien amateur introduit de l'incertitude dans son jeu, là où le professionnel phrase d'emblée. Lorsqu'une pièce est jouée avec virtuosité, elle n'est plus ouverte au présent de l'exécution. « Je pense, écrit Cage à propos de Satie, que les gens [les musiciens] tentent trop d'en faire quelque chose plutôt que de le laisser advenir […]. Ives me paraît mieux joué, et Satie aussi, par des gens qui ne le jouent pas vraiment bien, qui ne sont pas, comme dirait Satie, paralysés. Je veux dire qu'ils savent si bien comment faire qu'ils ne savent pas comment jouer d'une autre manière que la manière de jouer qui les paralyse. »[289] Le professionnel veut bien faire. Sa musculature, son éducation, sa culture, les innombrables prix qu'il a reçus le conditionnent à un certain jeu, le beau jeu, qui peut le rendre étranger aux autres jeux possibles, à l'absence d'éclat, aux

---

[286] (Souligné dans le texte.) « Lettre du 22 novembre 1998 », in : RIGONI Michel, *Stockhausen, un vaisseau lancé vers le ciel,* Paris, millénaire III éditions, 1998 (seconde édition revue et corrigée), p.11.

[287] CASTANET Pierre-Albert, « Edgar Varèse et la Philosophie du bruit », in HORODYSKI Timothée et LALITTE Philippe (sous la direction de), *Edgar Varèse. Du son organisé aux arts audio,* Paris, éditions L'Harmattan, Collection Arts 8, 2014, p. 46.

[288] Cité par CASTANET Pierre-Albert, *Ibidem.*

[289] KOSTELANETZ Richard, *Op. cit.* note 272, p. 83.

maladresses du débutant. Quand Cage demande du musicien une sorte de fragilité, il oppose la défaillance à l'armure, l'humanité à la machine.

Le musicien machine

Emmanuel Nunes (1941-2012), compositeur à l'Ircam et dernier utilisateur de la dispendieuse 4X (voir plus haut), a comparé la machine et l'humain, au détriment de ce dernier, en mettant encore en question « le degré de professionnalisme des musiciens *pendant* les répétitions »[290]. L'impréparation et l'impatience sont des obstacles à la mise au point des œuvres : « Dans bien des cas, souligne Nunes, nous aurions besoin qu'ils [les instrumentistes] soient prêts pour commencer *notre* répétition, qui quelquefois nécessite de nombreuses reprises. S'ils se considèrent comme déjà prêts, une telle accumulation de reprises finira par les lasser et par les faire douter du rôle qu'ils y jouent […]. »[291] Le compositeur chef d'orchestre se trouve confronté à une double contrainte : la désinvolture des musiciens qui n'ont pas assez étudié leur partie et celle des musiciens qui, l'ayant étudiée, ne comprennent pas pourquoi répéter. Il doit aussi combattre le conservatisme et le manque d'adaptabilité, les « passions et des blocages humains et techniques de la part des interprètes »[292], au point de renoncer parfois à ce qu'il appelle son « utopie provisoire », à la réalisation de l'ensemble de ses idées musicales.

Derrière cette exigence blessée se répand une conception technocratique de l'humain, y compris de l'artiste. Après les animaux machines de Descartes, confrontés à la puissance pensante et méditative de l'homme, l'humanité est, par un singulier renversement, opposée désormais à l'efficacité maximale et à la simplicité logique de la machine. L'ordinateur, avec ses limites mêmes, aurait à nous apprendre sur les vertus du professionnalisme, du désintéressement, de l'obéissance. Le compositeur Emmanuel Nunes, qui souffrait d'un lourd handicap, se comparait ainsi à une machine défaillante, donnant le meilleur de soi jusqu'à la panne : « […] toutes les vicissitudes de l'ordinateur, écrit-il, liées à la programmation (surtout quand elle est lourde), aux innombrables contingences de son utilisation en temps réel, me sont toujours apparues comme si elles étaient en grande partie les miennes. Elles ont du moins le grand avantage de n'apporter d'elles-mêmes à notre travail ni de la tricherie ni de l'irrespect. Lorsqu'un concert ne pourra pas avoir lieu parce que l'ordinateur est tout à coup défaillant, il ne faut pas oublier que cela veut aussi dire qu'il ne sait pas faire semblant.

---

[290] NUNES Emmanuel, « Lemmes », in : BAYLE Laurent (dirigé par), *Emmanuel Nunes,* Paris, éditions L'Harmattan, Ircam/Centre Georges Pompidou, 1998, p. 165.
[291] *Idem*, p. 176.
[292] *Idem,* p. 177.

Combien de concerts n'auraient-ils pas lieu si des orchestres, des chefs et des solistes s'arrêtaient automatiquement chaque fois qu'ils ne sont pas en mesure, par manque de professionnalisme ou de compétence, de rendre une pièce dignement ? »[293] La réification des rapports sociaux sur le modèle de la machine s'intériorise dans l'idéal de professionnalisme.

Ainsi, le discours de maîtrise sert ici d'une part à justifier la rationalité des instances de légitimation dans une idée de progression dialectique de la musique ; d'autre part, à écrire une histoire de la musique par la description d'un courant principal exclusif. Le jeu de miroirs entre l'institution et les artistes qu'elle reconnaît est cependant souvent anéanti par les aléas de la postérité, dans la diminution des relations d'influence. D'autre part, l'histoire des arts se constitue par une pluralité de courants, d'acteurs et d'œuvres qui exercent leur attraction et défrichent des territoires sauvages en dehors des sphères de légitimation. C'est l'histoire des vaincus, qu'il reste en partie à écrire, et qui invite à prendre au sérieux ce qui échappe à la construction savante et dialectique des avancées artistiques comme ce qui advient en dépit de l'esprit de caste. Ainsi, non seulement des artistes rejetés comme amateurs, mais les amateurs eux-mêmes constituent un sous-continent de la marge. L'amateurisme rusé de certains anarchistes de l'art apparaît d'ailleurs comme un scepticisme envers toutes les formes d'institutionnalisation de l'art, comme nous allons le voir.

C. Les ruses de l'amateur

L'amateur rusé est un partisan de la « docte ignorance », pour reprendre le titre d'un traité de Nicolas de Cues (1440) : il sait que ce qu'il sait est dérisoire par rapport à ce qu'il ignore. Socrate est celui qui sait qu'il ne sait rien ; le sceptique ne sait même pas s'il ne sait vraiment rien et préfère n'en rien dire. La position en retrait de la connaissance, la suspension du jugement, l'*épochè* et l'*aphasia* sceptiques, des Académies antiques à leur redécouverte à la Renaissance[294], trouvent une actualité dans l'écoute psychanalytique : *« L'essence de la théorie psychanalytique est un discours sans parole »,* écrit Lacan. La vacance critique est en

[293] *Idem,* pp. 161-162.
[294] Voir : MOREAU Pierre-François (sous la direction de), *le Scepticisme au XVI^e^ et au XVII^e^ siècle. Le Retour des philosophies antiques à l'âge classique*, tome II, Paris, éditions Albin Michel Idées, 2001.

phase avec la nature du savoir, « du savoir comme cause, cause dans la pensée et, le plus habituellement, il faut bien le dire, d'une visée délirante »[295].

L'amateur rusé préfère paraître idiot que savant. En 1910, le douanier Rousseau montre ainsi une certaine rouerie dans l'aveu de ses faiblesses : « Si j'ai conservé ma naïveté, c'est parce que M. Gérôme, qui était professeur à l'école des Beaux-Arts, ainsi que M. Clément, m'ont toujours dit de la conserver. »[296] Il s'autorise de l'académisme pour défendre sa position. La stratégie de l'idiotie peut conduire à une dérision, à un nihilisme artistique, parfois à l'imposture assumée, comme chez les fumistes, les zutistes de la fin du dix-neuvième siècle, ou chez Dada au début du vingtième. Mais cette idiotie est encore une heuristique, une innocence maligne devant ce qui reste à inventer, selon des méthodes inconnues, sans combattre sur le front des échanges d'arguments et du dogmatisme artistique.

L'idiot, l'ahuri, le crétin sont des figures positives du christianisme. La Première Béatitude, « beati pauperes spiritu »[297], est un présent de la promesse chrétienne ; l'Esprit souffle sur celui qui se présente en pauvre et se contente de ce qui lui est donné. L'idiot apparaît comme l'innocent d'avant la chute, d'avant l'Histoire et la culture, celui qui ne cherche pas à croquer dans la connaissance. L'idiot, rapproché de sa racine grecque *idiotès,* qui désigne le simple particulier par opposition au magistrat, est aussi défini par Diderot dans l'*Encyclopédie* en 1782 comme un « homme particulier qui s'est renfermé dans une vie retirée, loin des affaires du gouvernement ». Il est celui qui se retire, se décentre, s'éloigne, s'abstient.

La découverte en 1800 de l'enfant sauvage de l'Aveyron accompagne la nosographie de l'idiotie et sa formalisation fluctuante par la psychiatrie. Par son corps dévitalisé, instinctif ou épileptique, par son langage incohérent et son aphasie, par son rapport à l'errance et à l'hébétude, l'idiot est aussi un symbole de l'insoumission, de la déviance, qui est rapproché de la folie de l'artiste romantique[298]. L'idiotie choisie, l'enfoncement immature dans la particularité, le masque anti-narcissique ou l'enfantillage sont des stratégies négatives de résistance aux assignations sociales. L'idiotie est un refuge contre l'injonction sociale du faux self triomphant.

Une posture régressive, angoissée et dubitative, ou ébahie, permet d'échapper à la forteresse de la posture magistrale. Robert Filliou se définissait comme « stupide », « gaga », « idiot »,

---

[295] LACAN Jacques, *le Séminaire. Livre XVI. D'un Autre à l'autre,* Paris, éditions du Seuil, 2006 [1968-1969], p. 14.

[296] Lettre d'Henri Rousseau à André Dupont, 1er avril 1910, cité dans : DES CARS Laurence, « l'Invention d'un moderne », in : *Le Douanier Rousseau. L'Innocence archaïque,* catalogue réalisé sous la direction de Guy Cogeval et Gabriela Belli, Paris, coédition Musée d'Orsay/Hazan, 2016, p. 48.

[297] « Bienheureux les pauvres d'esprit », *Evangile selon saint Jean,* XIV, 3 et *Evangile selon saint Mathieu*, 5, 2.

[298] Nerval, Gogol, Baudelaire, Hoffmann, Schopenhauer, Nietzsche ont connu la folie...

« cloche ». Pour lui, l'anticonformisme est une condition de la liberté universelle : « Pour être libres – tous libres, tous autant que nous sommes, pas seulement certains d'entre nous –, nous devons non seulement tolérer, mais accueillir le manque de discipline, la paresse, la spontanéité, la fantaisie et l'improvisation. »[299] Il faut savoir être et faire l'idiot. Pour Filliou, qui s'inspire du non-savoir taoïste, il n'est pas non plus nécessaire d'établir des distinctions tranchées et hiérarchiques entre ce qui est bien fait, mal fait ou pas fait, ces trois états étant équivalents, avec leurs qualités propres (figure 6). En produisant une chose bien faite, puis la même chose, mais mal faite, et cette chose non faite, on obtient un module qui, considéré comme bien fait, pourra être déclinée en mal et pas fait. La procédure permettent de donner une image de l'infini, par la suite mathématique : 1, 3, 9, 27, etc., chaque réalisation étant à chaque fois déclinée dans les trois états. Ce travail relativise la singularité de ce qui est bien fait, et montre l'étendue et l'homogénéité de ce qui n'est pas fait. Comme Socrate et Broodthaers, Filliou est décrit comme quelqu'un qui prenait le temps de réfléchir. Pour lui, la pensée se déplie non seulement dans l'action, le dire et le faire, mais dans l'immatériel et l'étendue vide.

La posture de l'artiste en amateur est donc parfois une ruse pour rester à l'écart de la comédie humaine, pour aliéner au minimum la tension créatrice dans la violence sociale. Elle s'oppose aux classements, aux compétitions, aux prix, aux spectacles, aux étiquetages, aux sollicitations, aux jeux du narcissisme. Elle permet d'évincer l'histoire encyclopédique des œuvres, des concepts et des techniques, au profit de savoirs partiels, de visions particulières, de pratiques peu normées. La critique et l'abolition du plan raccord chez Godard participe de cette témérité hérétique dans une perspective professionnelle (et notamment vis-à-vis des éclairagistes et des monteurs).

Cette posture de l'artiste en amateur est parfois revendiquée malgré la reconnaissance publique. En 1984, peu avant sa mort, Henri Michaux explique son refus d'entrer dans la Pléiade : « Elle ferait de moi définitivement un professionnel, au lieu de l'amateur que je préfère être et demeurer. »[300] Rester un amateur est un choix, une sorte d'essence artistique, qui se conquiert par des refus. Lacan ou Godard se définissent comme des amateurs. Godard s'intitule aussi « artiste de variétés »[301], se démarquant des spécialistes comme des professionnels, et soulignant la variété vagabonde de ses attachements intellectuels : « mais je ne vous dis rien / qui ne puisse être dit / de variétés / moi / qui ne suis qu'un artiste / de

[299] TILMAN Pierre, *Robert Filliou, nationalité poète,* Paris, éditions des Presses du Réel, 2007, p. 110.
[300] MICHAUX Henri, *Op. cit.* note 144.
[301] GODARD Jean-Luc, *Histoire(s) de cinéma, Paris,* éditions Gallimard-Gaumont, 2008 [1998], pp. 198-201.

variétés ». En s'intitulant artiste de variétés parmi les auteurs, amateur parmi les professionnels, le cinéaste se distingue des rôles conventionnels et des rites communautaires. Althusser rappelle aussi que Lénine, chez lequel il puise une partie de son inspiration théorique, « se disait "simple amateur" en philosophie »[302]. Le spécialiste, le professionnel risque de s'enfermer dans un savoir technicisé et d'appartenir à une technocratie de l'art liée au pouvoir dominant, tout le contraire d'une attitude indépendante et imaginative. Tadeusz Kantor, en faisant de la fiction et du théâtre le récit et le territoire des morts, a été amené par la marginalité à la « négation radicale de la fonction de *"représentation"* », à « *la contestation de l'état "artistique",* et en conséquence de *l'œuvre "artistique"* et du *lieu "artistique"* ». « C'était, précise le dramaturge, inimaginable pour les professionnels. Fort heureusement ! »[303]

La question de la formation

Contraires à l'approche dialectique de Boulez de l'apprentissage, les conceptions non rationnelles et anarchiques de la création sont fréquentes : le principe de plaisir, la pulsion destructrice, l'absence d'organisation préalable, l'enfoncement dans la folie, l'activisme obsessionnel sont aussi des moteurs esthétiques, allant de pair avec une volonté de repousser les limites de la conscience[304]. Certains s'octroient le privilège de la liberté artistique sans passer par les apprentissages techniques et esthétiques, notamment parce que ces derniers, apparaissant comme d'autres rituels magiques, stérilisent des générations de sectateurs scolaires. L'art est d'abord une voie de liberté qui n'inclut pas nécessairement la performance ou l'approbation hiérarchique, comme le montre l'exemple de Satie.

Erik Satie s'est exposé de son vivant aux critiques d'amateurisme, entre autres à cause de la simplicité de son écriture musicale et pour n'être pas un produit brillant des institutions, ayant démissionné du conservatoire après sept ans d'études laborieuses. Satie a sans doute intériorisé en partie ces critiques et couvé ce syndrome du mauvais élève culpabilisé puisqu'il est allé tardivement, de 1905 à 1908, à quarante ans, étudier le contrepoint à la Schola

---

[302] ALTHUSSER Louis, *Philosophie et Philosophie spontanée des savants [1967]*, Paris, éditions François Maspero, 1974, p. 78..

[303] KANTOR Tadeusz, *Ecrits (2). De « Wielopole Wielopole » à la dernière répétition,* Besançon, éditions Les Solitaires Intempestifs, 2015, p. 186.

[304] L'acte artistique passe par une certaine ignorance de soi, théorise Kant dans l'Analytique du sublime, paragraphe 46 : « Le génie est donc incapable de décrire lui-même ou d'indiquer scientifiquement comment il donne naissance à son produit, mais c'est au contraire en tant que nature qu'il donne la règle de ses productions ; et dès lors l'auteur d'un produit qu'il doit à son génie ne sait pas lui-même comment se trouvent en lui les Idées qui l'y conduisent , et il n'est pas non plus en son pouvoir de concevoir à son gré ou selon un plan de telles Idées, ni de les communiquer à d'autres à travers des préceptes les mettant en mesure de donner naissance à des produits comparables. » In : KANT Emmanuel, *Critique de la faculté de juger,* traduit par Alain Renaut, éditions GF Flammarion, Paris, 2000 (1re édition en allemand de 1790), p. 294.

Cantorum, sous la direction d'Albert Roussel, avec une attitude consciencieuse et scolaire qui déroutait son professeur. C'est d'ailleurs pour la défense de ce compositeur que Satie rédige en 1922 dans la revue des *Feuilles libres*, une chronique musicale assez longue, intitulée « L'origine d'instruction », où il renverse les hiérarchies habituelles entre amateurs et professionnels. Par les termes d'« origine d'instruction », il désigne le Conservatoire de la rue de Madrid et son cursus jusqu'au Premier Prix de Rome, récompense censée couronner annuellement le meilleur compositeur issu de l'école. L'artiste est un produit d'« origine » contrôlée.

La musique se développe alors sous le joug d'une méritocratie qui se soutient de ses origines institutionnelles. L'accusation d'amateurisme s'inscrit dans un réflexe de caste : « Parmi les reproches adressés à Albert Roussel, il en est un que je retiens (parce qu'il a été exprimé par un *Prix de Rome*) : on lui fait grief d'être un amateur. Parfaitement. Une question se pose : à quoi reconnaît-on l'amateur ?… C'est bien simple : à ce qu'il n'est pas *Prix de Rome*. »[305] Erik Satie déploie sa satire à l'encontre des pseudo-maîtres ridicules, convaincus de leur supériorité, de leur « valeur », leur « qualité », leur « essence morale », leur « jus ». Ils arborent leur prix comme une « décoration », que n'obtiennent, moque-t-il, que « les candidats qui ont "l'air d'avoir l'air d'avoir l'air" – de rien ». Ce système, fondé sur la prétention et les « grades universitaires », produit de fausses gloires.

La rigidité du milieu musical est d'ailleurs mise en opposition par Satie avec l'ouverture du monde des lettres : « Nous savons, écrit-il, que les grades universitaires n'entrent pour rien dans la confection du littérateur ; et il semble même que s'il ne savait pas lire, aucun reproche ne lui serait fait. Ce serait un écrivain illettré, voilà tout. »[306] La situation dans la musique contraste aussi avec les révolutions qui ont libéré les arts plastiques de l'académisme : « Les peintres, avec Manet, Cézanne, Picasso, Derain, Braque et d'autres, se libérèrent des pires habitudes. A leurs risques et périls, ils ont sauvé la Peinture – ainsi que la pensée artistique – de l'abrutissement total, perpétuel et général. »[307]

Artiste par hasard

Certains artistes ne sont pas le produit d'un système institutionnel, mais des intrus qui ont bénéficié, à leur insu parfois, d'un système qui organise ses propres failles selon un ensemble de règles contingentes et indéterminées. Certaines carrières se constituent par le hasard de

---

[305] « Chronique musicale », in : SATIE Erik, *Ecrits*, revus par Ornella Volta, Paris, éditions Champ libre, 1981 (première publication le 15 avril 1912, in : *les Feuilles libres,* IVe année, n° 27, juin-juillet 1922, pp. 199 à 204), p. 36.
[306] *Idem*, p. 37.
[307] *Ibidem.*

facteurs concomitants. La professionnalisation artistique devient, comme le remarque Eric Duyckaerts, en se réclamant du sociologue américain Robert King Merton, une prophétie autoréalisatrice, c'est-à-dire « une définition d'abord fausse d'une situation, mais cette définition erronée suscite un nouveau comportement, qui la rend vraie »[308]. « Quand j'ai fait mes premières vidéoconférences, explique Duyckaerts, et, plus tard, des conférences performances, je ne savais pas que c'était de l'art. Plusieurs personnes ont dit que c'en était, les bonnes personnes, au bon moment et au bon endroit ; un truc a démarré. Aujourd'hui, tu m'interroges […] sur une situation construite dont je suis loin d'être le seul auteur. »[309]

Contre l'infantilisme

Comparant les noms de Chabrier, Franck, Chausson à ceux des Prix de Rome tombés dans les oubliettes de la musique, Satie conteste la capacité de l'institution à former et à reconnaître les artistes. Les étudiants apprennent à faire ce qu'on attend d'eux et l'institution récompense ceux qui ont la meilleure capacité d'adaptation. Il s'agit d'un cercle malin de reconnaissance. Par exclusion, elle rejette les autres dans les limbes de l'ignorance et de la nullité. Ce n'est pas l'utopie, la structure ouverte d'individus autonomes dont rêve Satie à propos de la vie artistique. Satie invalide le modèle du conservatoire, qui produit et défend un élitisme musical vain. Il y oppose l'anarchie en art, corrélative d'une certaine liberté et d'un esprit de vérité. C'est pour lui une question politique et esthétique. « J'ai toujours dit, continue Satie dans son plaidoyer pour Roussel, qu'en Art il n'y avait pas de vérité – de Vérité unique, s'entend. Celle qui m'est imposée par des Ministres, un Sénat, une Chambre et un Institut me révolte et m'indigne – bien qu'au fond cela me soit assez indifférent. D'une seule voix, je crie : Vivent les amateurs ! »[310]

Révolte, indignation, indifférence, et finalement cri : la plaidoirie pour les amateurs est une lutte contre l'infantilisme et l'abrutissement, contre la méritocratie, le cléricalisme et le caporalisme en art. La liberté artistique devrait ne pas être soumise à la tyrannie des élites professionnelles, et se passer de récompenses, d'autorisations. Dans cette optique, la fréquentation des artistes pourrait devenir une réunion d'hommes libres, et non de maîtres, d'élèves et de pions. « En art, écrit-il sous le titre de *Pas de casernes,* il ne faut pas d'esclavage. Je me suis toujours efforcé de dérouter les suiveurs, par la forme & par le fond, à chaque nouvelle œuvre. C'est le seul moyen, pour un artiste, d'éviter de devenir chef d'école,

[308] Cité par *Wikipedia,* article ROBERT KING MERTON.
[309] Entretien par mail avec l'artiste, février 2014.
[310] SATIE Erik, *Op. cit.* note 305, p. 38.

c'est-à-dire pion. »[311] Satie s'opposait donc autant à l'instrumentalisation des artistes par les modèles académiques dominants qu'à la réification des avant-gardes en mode ou en style. Il s'agissait à la fois d'éviter le formatage institutionnel et de décourager la paresse conceptuelle.

Inventer de nouveaux métiers

Le masque d'ignorance permet, avec le délire des qualifications, de contourner les hiérarchies et les codes du monde de l'art. Satie refusait ainsi par ironie l'étiquette de musicien et s'inventa gymnopédiste, phonométrographe (mesureur de sons) ou philophone (amateur de sons) : « Tout le monde vous dira que je ne suis pas un musicien. C'est juste. Dès le début de ma carrière, je me suis, de suite, classé parmi les phonométrographes […]. C'est la pensée scientifique qui domine. Du reste, j'ai plus de plaisir à mesurer un son que je n'en ai à l'entendre. »[312] Il parle alors de ses prétendus instruments de mesure audiométrique, tels le phonoscope, le phono-peseur, ou des machines d'aide à l'écriture musicale, comme le caléidophone-enregistreur, le motodynamophone, ancêtres imaginaires des analyseurs de spectre, des éditeurs de partitions ou des programmes de génération sonore. Il adopte une posture féconde de non-artiste. Répondant de biais aux problèmes de définition, il ouvre le champ artistique, le fait dériver hors de l'ornière culturelle. Ou comment n'être ni amateur, ni professionnel, ni artiste…

Contre le mot art

L'art étant une activité poétique qui se dissémine dans la vie, le titre d'artiste semble également à Robert Filliou inadéquat. « George Brecht et moi, et beaucoup d'artistes, explique-t-il, on dit que le mot artiste ne nous convient pas, qu'on en a assez d'expliquer quand les gens te disent "C'est pas de l'art". On comprend ce qu'ils veulent dire. Moi, j'aime bien que les gens sachent s'y retrouver un peu, et s'ils ont l'habitude de considérer que ça c'est pas de l'art, on s'est souvent dit qu'on n'a qu'à trouver un autre mot. Notre ami Jean-Clarence Lambert avait suggéré Arteur. Mais tout à coup moi je me disais, peut-être que nous sommes des sourciers. Nous recherchons des sources. Alors ça me plaisait ça dans la nuit, je me voyais, quand on me demanderait ma profession, j'ai eu répondu "bon à rien", "bricoleur",

[311] « Pas de casernes », première publication le 2 juin 1920, dans: *le Coq,* n° 2, p. 8). Cité in : SATIE Erik, *Op. cit.* note 305, p. 45.

[312] SATIE Erik, *Idem*, p. 19 (« Mémoires d'un amnésique », première publication le 15 avril 1912, in : *Revue musicale S.I.M.,* VIII[e] année, n° 4, p. 69).

“poète”, “français”, et maintenant je me voyais en train de dire “sourcier”. »[313] Le mot de sourcier renvoie à une fonction mi technique, mi magique. Le sourcier retrouve une marginalité de l’esprit, en dehors des cadres de reconnaissance. Il a à voir avec ce qui est caché, souterrain, et vital.

L’artiste, répondant à une conception productiviste de l’art, a sa place dans l’espace social dont il anime le sentiment de perte et d’ennui. Les mots d’art, d’artiste, d’œuvre sont reliés à des images, à des idéologies qui font écran. Marcel Duchamp le souligne en 1959 : « […] je refuse d’être un artiste tel qu’on l’entend aujourd’hui, et le mot “artiste” est aussi une conception dont j’essaie de sortir au départ. »[314] Il refuse aussi bien, poursuit-il dans le même entretien, d’être un anti-artiste, appellation qui lui paraît relever de la même conception sublimée de l’art, quoique contraire. Il forge le néologisme « “anartiste”, c’est-à-dire pas artiste du tout ». « Je n’aime pas le mot “anti”, qui est un peu comme “athée” par rapport à “croyant”, alors qu’un ‘‘athée” est tout aussi religieux que le croyant. L’anti-artiste est aussi artiste que les autres. Plutôt qu’“anti-artiste”, je préfère dire “anartiste”, c’est-à-dire pas artiste du tout. Voilà ma conception. Cela ne me dérange pas d’être un anartiste. (Rire.) »[315] L’invention verbale vise à échapper aux catégories sociologiques, aux croyances dans l’art, aux vanités des carrières et des positionnements. Duchamp ouvre le champ de l’art à l’anarchie, à la liberté. « Je tiens beaucoup, dit-il, à éviter les ornières. Je veux être libre et je voudrais presque me libérer de moi-même. »[316]

N’être pas qu’un artiste

Une vision romantique de l’inspiration et du naturel insistait déjà sur la difficulté de nommer avec précision un domaine, l’écriture, où s’exerce une activité qui n’est pratiquée, dit Schlegel, ni « comme un métier ni comme un art, mais simplement par plaisir, par amour »[317]. Le monde artistique a un élément répulsif, relevant d’une logique policée, d’une organisation sociale sclérosante. Artaud lui oppose l’ignorance laborieuse et têtue : « Nul n’a jamais écrit ou peint, sculpté, modelé, construit, inventé, que pour sortir en fait de l’enfer. / Et j’aime mieux, pour sortir de l’enfer, les natures de ce convulsionnaire tranquille que les grouillantes compositions de Bruegel le Vieux ou de Jérôme Bosch qui ne sont, en face de lui, que des

---

[313] « Entretien entre Jacques Donguy et Robert Filliou, cité in : *Robert Filliou,* catalogue réalisé sous la direction de Frédérique Mirotchnikoff, Paul-Hervé Parsy, Catia Riccaboni, Nathalie Schoeller, Paris, éditions du Centre Georges Pompidou, 1991, p. 123.

[314] HAMILTON Richard, *Op. cit.* note 172, p. 71 .

[315] *Idem*, p. 76.

[316] *Ibidem*.

[317] SCHLEGEL (von) Friedrich, *Lucinde* (première édition en allemand de 1799)*,* traduit de l’allemand par Y. Delétang-Tardif. In *: Romantiques allemands I*, édition présentée et annotée par Maxime Alexandre, Paris, éditions Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2012 (première édition en 1963), p. 576.

artistes, là où Van Gogh n'est qu'un pauvre ignare appliqué à ne pas se tromper. »[318] Il s'agit d'échapper, pour reprendre le titre de Jean Dubuffet, à une « asphyxiante culture », enfer des idéologies, des esthétiques conformistes et de l'avilissement individuel.

Professionnalisme et « prostitution »

A la pesanteur institutionnelle et au poids de la culture qui pèse sur les artistes, s'ajoutent les phénomènes de marché. Pour Robert Filliou, dans les années 1960, « le marché, c'est de la merde. Les grands marchands, les éditeurs, producteurs, agents, critiques, c'est de la merde. »[319] La cohérence du système, l'esprit de collaboration et de domination chosifient l'artiste et l'œuvre. La société culturelle retourne la subversion en spectacle de la subversion, et la gratuité du geste en main tendue, en espoir de gain. Avec cette alchimie noire, la division du travail inscrit l'artiste dans un rôle dégradant. Comme le peintre renfrogné du dessin de Bruegel l'Ancien, Robert Filliou dira encore : « Je ne veux pas laisser le champ libre aux proxénètes. Ils transforment tout le monde en pute. »[320] L'artiste en pute est celui qui s'adapte au désir du client, sous le regard protecteur et facilitant du galeriste.

C'est encore cette métaphore de la prostitution qu'utilise Jean Dubuffet pour introduire une nouvelle distinction critique entre professionnalisme et ce qu'il préfère appeler, comme saint Augustin ou Gérard Gasiorowski, passion. Il développe alors une casuistique pour examiner les cas litigieux, quand les positions paraissent mêlées : « Le professionnalisme ne consiste pas uniquement en activité principale et permanente. Les demoiselles nymphomanes ne sont pas par là déclarées professionnelles de l'amour. Il faut, pour qu'elles le soient, que cette activité devienne pour elle monnaie d'échange, c'est-à-dire que l'amour cesse d'être une fin en soi et soit exercé en vue de l'échanger contre un autre bien, estimé plus sérieux. Il se peut que l'exercice de l'amour apporte subsidiairement à une demoiselle des profits d'autres ordres qui n'étaient pas par elle visés ; dans ce cas, elle n'est pas une professionnelle. Il se peut même aussi qu'elle vise délibérément à un profit qui soit pour elle monnaie d'échange qu'elle utilisera pour alimenter sa nymphomanie, la vénalité intervenant alors pour servir la multiplication et l'augmentation de la position passionnelle, comme il en est de l'artiste qui vend ses tableaux pour acheter des couleurs. Il y a alors une imbrication du professionnalisme dans le passionnel […]. »[321] Le rapport à l'argent détermine le versant passionnel ou prostitutionnel de l'artiste.

---

[318] ARTAUD, Antonin, *Van Gogh, le suicidé de la société* (1947), in : *Œuvres*, Paris, éditions Gallimard/Quarto, 2004, p. 1451.
[319] TILMAN Pierre, *Op. cit.* note 299, p. 99.
[320] *Ibidem*.
[321] DUBUFFET Jean, *Asphyxiante Culture,* édition augmentée, Paris, éditions de Minuit, 1986 [1968], pp. 17-18.

Ce versant passionnel peut prendre la figure de la chasteté, dans le refus de tout rapport commercial. L'œuvre poétique de l'Américaine Emily Dickinson (1830-1886) aurait pu disparaître. Six de ses poèmes furent publiés de son vivant, dont certains avaient été « corrigés » par les éditeurs. Mais elle refusa progressivement l'idée de publication. Vivant en recluse, parlant aux enfants, elle composait des herbiers et écrivait ses poèmes pour une postérité éventuelle. En 1861, elle écrit : « Je continuerai de chanter ! / […] Il se fera tard – quand je prendrai ma place en été – / Mais – j'apporterai un chant plus accompli – […] »[322] Plus son œuvre se développait, plus la poétesse faisait corps avec ses objets (l'amour, l'Esprit, le langage, la mort…), et plus la question du destinataire devenait en quelque sorte accessoire. La publication entraîne des compromis et des complications. L'éditeur réifie la pensée comme marchandise, comme elle l'écrit en 1863 : « La Publication – c'est la Vente aux enchères / de l'Esprit humain – / La Pauvreté – justifie-t-elle / Cette chose immonde ? »[323]

Cette démarche contemplative caractérisait aussi Filliou, venu de la poésie aux arts plastiques par accident, comme le raconte Daniel Spoerri[324], et se retirant à la fin de sa vie en Dordogne dans un centre d'études tibétaines. Le vocabulaire de Filliou n'était pas exempt de mystification ironique : « génie », « secret de la création permanente », « secret absolu »… Son utopie internationaliste ne visait rien moins qu'à changer le monde. Il souhaitait substituer à l'« économie de prostitution » une « économie poétique » : il s'agirait, résume-t-il dans le *Petit Robert (Filliou),* « de faire de chaque homme un artiste. La technique servirait alors à créer de la liberté, et l'art à indiquer les différentes manières d'utiliser (de consommer) celle-ci. »[325] Dans une société où tout homme est artiste, où l'art de vivre remplace l'art de vendre, il s'agit de changer la définition de l'art plutôt que d'encombrer l'apprentissage de techniques et de spécialités.

Germain Roesz a montré, dans sa thèse *Contre l'héroïque et solitaire image de l'artiste. Duos, groupes, collectifs*[326]*,* que l'association ouverte et collaborative d'artistes au sein de groupes constitue des contre-pouvoirs et favorise des formes parallèles de théorisation. L'activité artistique, sortie de l'héroïsme, devient un élan communautaire qui est à la fois une interrogation sur les incertitudes, les manques, les apories, et une pratique sociale de création

---

[322] « I shall keep singing ! […] / Late – when I take my place in summer – / But – I shall bring a fuller tune – […] » Poème 270, in : DICKINSON Emily, *Poésies complètes,* traduction par Françoise Delphy, Paris, éditions Flammarion, 2009, pp. 238-239.

[323] « Publication – is the Auction / Of the Mind of Man – / Poverty – be justifying / For so foul a thing ? » Poème 788, in : DICKINSON Emily, *Idem*, pp. 736-737.

[324] Voir : *Op. cit.* note 313, p. 138, où Daniel Spoerri évoque leur rencontre surréelle en 1959 dans un bar du cinquième arrondissement.

[325] « Petit dictionnaire Filliou », paru dans *l'Art vivant,* n°18, mars 1978. Cité dans : *Idem*, p. 80.

[326] Soutenue en 1999. https://www.theses.fr/1999STR20001

collective. La collaboration artistique s'inscrit ainsi dans l'étude permanente et critique, qui est celle des rencontres régulières ou des séminaires, mais aussi dans la libération et la collaboration d'énergies libres.

La perruque, ou l'économie anticapitaliste de l'amateur ouvrier

Un certain nombre de personnes, rejetées à la périphérie d'une histoire principale destinée aux bons élèves et aux plus combatifs, assument la négativité des jugements et des exorcismes qui sont portés sur eux et incarnent la décadence pessimiste de l'artiste dans la société capitaliste. De même que Satie ou Duchamp introduisent un doute sur la qualification d'artiste en ce qu'elle renvoie à des corps constitués suspects, de même certains représentants de « l'art populaire »[327] se placent en retrait du monde de l'art. Ils revendiquent la différence de classe. Véronique Moulinié les appellent « œuvriers », par référence à leur vie parallèle en usine : « On utilise très rarement à leur égard les termes d'"artiste" ou d'"art" ; les producteurs eux-mêmes les refusent presque comme une insulte : "Tu trouves que j'ai la tronche d'un artiste, toi ? Moi, je suis un simple ouvrier. " Tous préfèrent périphrases et synonymes, "des types doués", "qui tirent ce qu'ils veulent de leurs mains", "des pros", "des as". »[328] Leurs productions sont souvent réalisées à la « perruque », c'est-à-dire en détournant à leur propre compte les machines, les matériaux et le temps de travail[329]. Imagination, rébellion, talent et opiniâtreté les caractérisent. L'œuvre de l'œuvrier est non professionnelle, elle se prend au sérieux comme pratique et non comme apparence sociale. Elle est dévaluée souvent, non pour ses qualités intrinsèques, mais par l'incapacité de son auteur à produire de la plus-value et à s'inscrire dans la division du travail. Souvent, elle n'est d'ailleurs pas vendue, mais donnée ou gardée, ayant demandé trop de temps pour être réalisée.

Contre le travail

La perruque se constitue contre le travail salarié, contre les rythmes imposés, contre l'obéissance à l'outil de production et à la circulation des marchandises. L'art en toute liberté,

---

[327] Cette notion d'art populaire, explique Jacques Battesti, « est aujourd'hui considérée [par les ethnographes] comme un concept imparfait et relatif, pas toujours apte à prendre en compte une réalité complexe » : signatures occasionnelles de l'artiste, influences artistiques digérées et dépassées, préjugés de classes ou d'écoles. Voir : BATTESTI Jacques, « l'Objet et l'Œuvre au Musée Basque et de l'Histoire de Bayonne », in : TOUSSAINT Evelyne (sous la direction de), *Existe-t-il des arts mineurs ? Traditions, mutations et dé-définitions de la Renaissance à l'art actuel,* Pau, éditions des Presses de l'Université de Pau et des Pays de l'Adour, 2012, p. 52 sqq.

[328] Voir : MOULINIE Véronique, « Des " œuvriers " ordinaires. Lorsque l'ouvrier fait le/du beau… », in : *Terrain,* « le Beau », numéro 32, Paris, mars 1999, p. 42.

[329] J'ai toujours été un pratiquant de la perruque, dessinant, collant, écrivant, peignant, élaborant des projets, dans tous les interstices du travail. Cette perruque a non seulement le caractère révolutionnaire de sortir de l'aliénation productive, mais aussi, comme activité nerveuse et dispersante, elle dialectise les variations émotionnelles qui se produisent dans le travail.

celui que revendique l'amateur Satie et que défend Marx, n'est pas contraint par un marché ni par une autorité, mais se développe dans une logique personnelle (en tant que « nature ») ou une folie (en tant que « donquichottisme »). Jacques Rancière rappelle que le modèle du chef-d'œuvre inconnu irrigue la rédaction du *Capital* et que l'activité libre, y compris la liberté théorique, ne peut être qu'arrachée à la domination capitaliste. « Art, écrit Rancière à propos de Marx, c'est-à-dire […] anti-technique, anti-imitation, anti-travail. Parmi les "erreurs théoriques" à "graves" conséquences pratiques qui irritent le plus Marx, sont toujours au premier plan celles qui comportent le mot *travail.* Ainsi, dans la *Critique du Programme de Gotha,* s'acharne-t-il contre ce paragraphe qui proclame le travail comme "source de toute richesse" *en oubliant la nature*. […] La production pure qui fait appel à la destruction révolutionnaire a le caractère de ce qui distingue l'art du travail : *elle est sans prix*. […] "Milton [écrit Marx dans les *Théories sur la plus-value*] produisit *le Paradis perdu* comme le ver à soie produit de la soie : comme manifestation de sa nature. Il vendit ensuite son produit pour cinq livres sterling. Mais le tâcheron littéraire (*Litteraturproletarier*) de Leipzig qui, sous la direction de son éditeur, produit des livres – des manuels d'économie par exemple – est un travailleur productif, car son produit est d'emblée subsumé sous le capital et n'existe que pour celui-ci en valeur." »[330] L'artiste doit ainsi choisir entre le potentiel révolutionnaire de l'œuvre, et l'aliénation dans la production et le travail.

L'histoire des vaincus

A côté des courants triomphants, dans l'Histoire, dans la pensée, dans l'art, il y a place, remarque Adorno dans sa lecture de Walter Benjamin, à une histoire des vaincus, des refusés. « La connaissance, écrit-il dans le paragraphe 98 des *Minima Moralia,* doit, il est vrai, représenter la succession fatale et rectiligne de victoires et de défaites, mais […] doit aussi se tourner vers ce qui ne s'insérait pas dans cette dynamique, ce qui est resté au bord du chemin – ce qu'on pourrait appeler les déchets et les coins sombres qui avaient échappé à la dialectique. C'est le propre du vaincu de paraître insignifiant, excentrique, dérisoire, du fait même de son impuissance. »[331] « La théorie, écrit encore Adorno à propos de l'histoire des vaincus, se trouve renvoyée à un matériel imparfait, opaque, non encore élucidé, qui possède de ce fait des traits anachroniques, mais n'est pas totalement désuet parce qu'il a déjoué la

[330] RANCIERE Jacques, *le Philosophe et ses pauvres,* Paris, éditions Flammarion, 2012 [Fayard, 1983], pp. 175-176.

[331] ADORNO Theodor W., *Minima Moralia. Réflexions sur la vie mutilée,* traduit de l'allemand par Eliane Kaufholz et Jean-René Ladmiral, Paris, éditions Petite Bibliothèque Payot, 2005 [édition originale en allemand de 1951], p. 204.

dynamique de l'histoire. »[332] A rebours des grands courants de la dialectique agissant dans l'histoire des arts, par chapelles successives, contradictoires et dominantes, une autre histoire s'écrit, dispersée dans les périphéries, une « histoire transhistorique », avec des œuvres qui comportent des éléments régressifs, et des auteurs dont la modernité n'est pas immédiate. Erik Satie, « réécrit » par John Cage, retrouve un intérêt tardif. Breton, avec l'*Anthologie de l'humour noir,* réinvente en 1939 l'histoire de la littérature. Adorno, dans un renversement qui marque la complexité de sa pensée, nuance dans ce paragraphe 98 son parti pris pour l'avant-garde savante. Il défend l'ironie enfantine de Satie contre la rigueur emphatique de Schoenberg (et Lewis Carroll contre Hebbel[333]) : « les pièces pour piano de Satie, impertinentes et puériles, laissent entrevoir les traces d'un vécu dont l'école de Schoenberg, avec toute sa rigueur et tout le pathos de l'évolution musicale antérieure, n'a aucune idée. Il arrive que la vraie grandeur des déductions logiques prenne un aspect quelque peu provincial. »

Ce « vécu » n'oppose pas l'expérience à l'intellectualité, mais l'énigme d'une intentionnalité pertinente, anarchique et glissante, à la dialectique structurée et militante des trajectoires de l'art. Satie n'a jamais cherché à être chef de file, à fonder une école : il s'est au contraire donné pour tâche de dérouter ses imitateurs, là où Schoenberg se félicitait, avec la composition dodécaphonique, de donner cent ans d'avance à la musique allemande... C'est donc à ces figures marginales, et en mémoire à Benjamin, qu'Adorno propose de rendre justice, quelle que soit la difficulté pour le philosophe de trouver des catégories sur des œuvres parfois énigmatiques : « Les écrits de Benjamin tentent de rendre philosophiquement fertile – par des voies constamment renouvelées – tout ce qui n'a pas été hypothéqué par de grandes intentions. Il nous a légué pour tâche de ne pas abandonner une telle tentative aux énigmes déroutantes de la seule pensée, mais d'amener le non-intentionnel au niveau du concept. »[334] L'amateur prend place dans une histoire des vaincus dans laquelle son errance sera conceptualisée.

Conclusion de la deuxième partie

Dans cette deuxième partie, nous avons essayé de définir des positions subjectives compatibles avec les défaillances du savoir, du langage et de l'art. Les descriptions de l'intermittence du sujet répondent à l'irrégularité dans le rapport à l'être. L'obsolescence de

---

[332] *Idem,* pp. 204-5.
[333] On pourrait ajouter Sade contre les Lumières, ou Darger contre le pop art…
[334] ADORNO Theodor W., *Op. cit.* note 331, p. 205.

l'homme à l'ère technologique s'accompagne d'une réification des rapports sociaux. Les formes de retrait social et existentiel résultent d'un scepticisme vis-à-vis de la spectacularisation de soi et de l'affichage subjectif dans des postures de maîtrise. Il s'agit donc d'essayer d'échapper aux apories de l'illusion narcissique et à la chosification de l'individu. L'effacement dans les marges, la ruse de l'idiotie, les jeux identitaires sont quelques-unes des formes de cette fuite. Chez certains artistes, la dénomination d'amateur convient aux défaillances du sujet par rapport au savoir, dans le refus tant du génie que de la maîtrise et de la division du travail. Il s'agit de relever du destin collectif de la masse dominée, et souvent avisée, plutôt de se bercer d'une rêverie aristocratique. La réinterprétation de formes naguère refoulées de l'histoire de l'art confirme que les œuvres relèvent d'un foisonnement pluriel plutôt que d'une progression dialectique. C'est dans ce contexte qu'une pratique changeante et dispersée peut s'organiser selon un sujet errant, multiple par ses curiosités. La logique artistique déployée dans différentes formes nourrit la pluralité des expériences et permet, dans la durée, d'aborder la question de l'œuvre dans une transversalité sensible. D'autre part, comme nous allons le voir dans une troisième partie, sous le registre de la pluralité, de la dispersion, le sentiment d'incomplétude se retrouve dans une poïétique du gribouillage, de la divergence, de la simultanéité, de la transposition, de l'hétérogène, etc., qui tend vers la complexité et la négativité, conçues elle-même comme un lointain reflet métaphorique de l'intimité fantomatique et du désordre ontologique de l'art.

Troisième partie. L’œuvre : dispersion et négativité

L'attitude sceptique vis-à-vis des savoirs et le constat des défaillances chez le sujet impliquent de tempérer ce qu'il peut y avoir d'affirmatif dans un exposé. Ce qui s'affirme, c'est l'écho qu'une parole, une lecture ou une expérience suscitent, en particulier par rapport au travail artistique personnel et à l'état de la réflexion. Dans cette partie, tournée vers l'œuvre de la dispersion et de la négativité, il s'agit rendre possible une esthétique nourrie de désordre, de fragmentation, de pluralité. Les axes choisis ne forment pas système. Ils permettent de situer mon travail artistique dans la logique de ce qu'induit sa dispersion dans plusieurs démarches indépendantes. La pluralité et la dispersion sensible dans l'ensemble du travail en tant que transgression du *modus operandi* habituel doit pouvoir être rejouée au niveau de l'œuvre. Aussi a-t-il paru utile de développer quelques éléments d'une poïétique de la dispersion et de la négativité. La simultanéité, la transposition, la dispersion dans l'espace de l'œuvre et dans l'espace de sa présentation, la relation de l'œuvre particulière à l'œuvre global, la question de l'achèvement, de la contemporanéité et de l'anachronisme, du travail et du non-travail, de la fétichisation et de la démystification, l'approche critique de l'art, l'ajournement du jugement, placent l'œuvre dans des zones obscures.

I. L'œuvre de la démultiplication

La saisie plurielle ou unitaire dépend de la manière d'aborder l'objet. L'insistance sur la pluralité ou le jeu sur l'ambiguïté entre unité et pluralité succèdent, dans un univers décentré, à l'obsession de l'unité, liée aux transcendances. L'œuvre est un lieu symbolique où cette opposition est dramatisée. C'est pourquoi il est intéressant de relever des problématiques où l'œuvre est travaillée par une pluralité interne, dans la simultanéité d'éléments hétérogènes, ou par une pluralité externe, par la variété des transpositions de l'œuvre.

A. Simultanéités

La simultanéité est une dimension harmonique ou disharmonique qui est réaliste, par opposition à l'unité plus ou moins fictive de la ligne mélodique. La simultanéité est convergente ou divergente. Convergente, elle abolit la dispersion dans la pluralité. Divergente, elle accentue la dispersion dans la pluralité.

a. La simultanéité convergente

L'expérience du quotidien est celle de la simultanéité. Mais la routine et la conceptualisation du réel refoulent la complexité du simultané. La simultanéité des impressions n'implique pas leur compréhension. La perception est une addition de sensations simultanées qui sont reformées par le cerveau. Elle a une partie phénoménologique et une autre conceptuelle. Le perçu est simplifié et socialisé à l'intérieur d'une culture. Les bruits mécaniques des instruments sont rarement entendus des mélomanes. Les détails d'une vision ordinaire ne sont pas assimilables dans l'instant. La perception est un enregistrement partiel et de mauvaise qualité. L'immédiateté est intuitive. Ce n'est que par la durée, la répétition et la recomposition que se rétablit, dans la représentation, un rapport vivant à la perception. Le modèle mécaniste de la reproduction monoculaire, celui de la perspective géométrique, n'est qu'une possibilité de rapport, un rapport de domination visuelle sur le visible. Bien d'autres rapports sont envisageables. L'artiste se laisse habiter parfois par une subjectivité douloureuse. D'autres fois, il actualise la volonté de ne pas perdre le lien avec le calme chaos du sensible, avec sa

vibration et sa pluralité. A la simultanéité des sensations répond alors une représentation du simultané.

Dispersion du ressenti, pratique du paysage

Devant le chaos du paysage, la pluralité des sensations, la multiplicité du visible, les transformations instantanées de la lumière et de l'atmosphère défient la touche syntagmatique, c'est-à-dire une touche ligne qui s'élabore dans une continuité, un espace stable, un dépliement. La peinture, inadéquate à l'instantanéité, se déploie dans la durée. Le regard binoculaire du peintre a du mal à se placer, entre l'objet et le support. C'est pourquoi l'instant de peindre, dans la représentation du paysage, est complexe. Pour Cézanne, la métaphore organique d'un paysage pictural qui naît et se développe dans la durée s'oppose à la dichotomie du sujet peignant et de l'objet peint. Il se produit, pour reprendre les termes d'Eric Bonnet, une « identification de l'artiste à son motif : "Ne pas le plier à soi [disait Cézanne], mais se courber à lui ; le laisser naître, germer en vous." »[335] La soumission du peintre au visible favorise l'empire d'une logique « naturelle », progressive, de la représentation. Le peintre n'est pas le maître du visible, mais guette par l'expérience de la nature une émergence picturale erratique et organique.

La convexité

Laisser le désordre de la nature advenir sans le soumettre, sans le cerner, sans le limiter est une difficulté de la représentation. Le sfumato de Léonard de Vinci et son travail d'estompage des contours sont contraires à l'affirmation subjective et rassurante d'un signe plastique qui renvoie à son référent. Il y a une vérité du visible dans l'intellection et la formalisation du sensible. Le contour ne chasse pas ce qui lui est contigu mais l'épouse, se fond avec lui. Les formes deviennent des espaces de fusion, de mélange, qui font justice moins à l'objet qu'à la lumière, à l'air, à l'espace et à la couleur.

Cézanne renverse aussi les clichés de la perception lorsqu'il interroge la notion d'ombre. Il la décrit comme une énergie d'irradiation, et non comme la puissance absorbante qu'elle apparaît souvent : « Longtemps je suis resté sans pouvoir, sans savoir peindre la Sainte-Victoire, parce que j'imaginais l'ombre concave, comme les autres qui ne regardent pas, tandis que, tenez, regardez, elle est convexe, elle fuit de son centre. Au lieu de se tasser, elle s'évapore, se fluidise. Elle participe toute bleutée à la respiration ambiante de l'air. »[336] Le dynamisme de l'ombre et de la lumière, s'opposant à la logique énumérative des objets,

---

[335] BONNET Eric, « la Naissance du lieu et la Profondeur du motif », in : COLLECTIF, *Ce que Cézanne donne à penser,* Actes du colloque d'Aix-en-Provence (juillet 2006), Paris, éditions Gallimard, 2008, p. 188.
[336] Cité par BONNET Eric, *Ibidem*.

fournit une matière vivante à regarder et à transcrire. L'immobilité abrite des tensions et des échelonnements de luminosité colorée.
Ainsi, la simultanéité convergente du visible s'élabore moins en termes de composition, que par des processus de fusion, de tension, de lumière.

b. La simultanéité divergente

Une grande partie des moyens de l'art favorise une simultanéité concordante pour une augmentation des effets. Du côté de la réception, on isole l'œuvre dans un cadre, dans le volume clair de la galerie, on l'isole par des lumières. On fait le noir au théâtre pour concentrer l'attention le spectacle et diminuer les interférences extérieures à l'œuvre. Du côté du tableau, l'harmonie, la symétrie, la structure, la lumière, la fusion des contours, toutes les méthodes concourant à l'unité interne font converger les événements concomitants.
La simultanéité d'événements divergents disperse au contraire l'attention. La pluralité ne produit pas d'unité, elle peut induire une confusion, un chaos, un manque d'intelligibilité, une absence de saisie, des trous et des mélanges dans la perception. John Cage raconte que, pendant certains cours du maître zen Daisetz Teitaro Suzuki à l'université de Columbia, il fit l'expérience fondatrice d'une simultanéité divergente : « Suzuki ne parlait jamais fort. Lorsqu'il faisait bon, on ouvrait les fenêtres, et les avions décollant de la Guardia passaient de temps en temps au-dessus de nos têtes, couvrant ses propos. Il ne répétait jamais ce qu'il avait dit pendant le passage de l'avion. Je me souviens de trois cours en particulier. Je n'arrivais absolument pas à comprendre ce qu'il disait. C'est environ une semaine plus tard, alors que j'étais à la recherche de champignons dans un bois, que tout s'éclaira en moi. »[337] On peut supposer que l'expérience de la symphonie naturelle de la forêt, avec sa pluralité divergente d'événements sensibles et l'indétermination fuyante de son unité, a ouvert le musicien américain sur le phénomène précédent : le discours zen ne s'impose pas contre la pluralité du monde, le langage ne substitue pas au sensible, mais il est ouverture au monde, quitte à être absorbé, voire nié par lui. Il est une parole faible qui apparaît tantôt comme parole, tantôt comme faiblesse[338]. L'œuvre, de la même façon, ne grandit pas d'affirmer une puissance.

---

[337] CAGE John, *Silence. Conférences et écrits,* traduit par Vincent Barras, Genève, éditions Contrechamps et Héros-limite, 2012 (édition originale en américain de 1961), 273.
[338] J'ai eu maintes fois l'occasion de faire cours à des élèves qui parlaient plus fort que moi. Je ne cherchais pas à les fasciner par un dispositif qui les aurait laissé bouche bée, mais continuais mon cours calmement, baissant la voix encore parfois, voire ne faisant plus qu'articuler sans émettre de son. Car soudain, ce n'était plus le contenu du cours qui importait, mais cet événement singulier d'une parole perdue.

John Cage va théoriser et éprouver ce brouillage de la parole dans ses conférences, dont il fera un genre expérimental. En 1961, il rédige sa conférence « Où allons-nous ? Et que faisons-nous ? », à l'intention d'étudiants de Brooklyn. « Les textes furent écrits pour être entendus en tant que quatre conférences simultanées, explique-t-il. […] je voulais souligner que nos expériences, prises telles qu'elles sont toutes à la fois, dépassent notre compréhension. »[339] Le supplément qui résulte de la confusion du langage est la négation même du langage et de la position hiérarchique de la transmission, dans le retour partiel des mots au signifiant, comme au temps du babil enfantin, ou dans la saisie fragmentaire de la pluralité. Quelque chose est dit, qui ne coïncide pas avec le sens de chacune de ces quatre conférences, mais qui ramène l'auditeur à son expérience, à sa position, à l'incomplétude dans la profusion ou le manque, dans l'excès ou la lacune, à l'esthétisation du discours. La simultanéité renvoie la parole et l'audition à leur matérialité : à une musicalité. La dispersion du sens dans l'inaudible entraîne l'étudiant à l'écoute et le place comme créateur différé de sens.

Ainsi, la simultanéité divergente, en affaiblissant la position magistrale, rend sensible au sens plus qu'au maître ou qu'au langage. Appliquée à l'art, elle diminue l'autorité de l'artiste et la puissance énonciative de l'œuvre, et transfère à la réception la responsabilité du sens, souvent dans une panique sémantique. Elle augmente, pour reprendre une expression de Marc Décimo à propos de Marcel Duchamp, les « mérites du regardeur »[340].

Le théâtre simultané

La simultanéité plurielle est la concomitance ou la congruence de réalités diverses. La performance intitulée « l'Amiral cherche une maison à louer », reproduite dans le cahier du *Cabaret Voltaire* en 1916 (Zürich), est un poème à trois voix simultanées, celles de Richard Huelsenbeck, Marcel Janco et Tristan Tzara. L'introduction de la partition polyphonique dans la déclamation poétique transforme la perception et l'intelligibilité du poème, d'autant que se mêlent plusieurs langues (allemand, anglais, français), onomatopées, rythmes. Tristan Tzara l'appelle « poème simultan », et le rattache, dans une « note pour les bourgeois » en bas de page, du cubisme, de Marinetti, de Mallarmé, notamment, et de Henri-Martin Barzun, auteur d'un livre intitulé *Voix, rythmes et chants simultanés*. On trouverait dans les partitions d'opéras et d'opérettes d'autres exemples de brouillage sémantique aboutissant à une expérience musicale et poétique simultanée. Dans cette pièce qui est, selon Gilles Grand, « l'unique transposition d'une action scénique, cette pluralité cacophonique et linguistique qui

[339] CAGE John, *Op. cit.* note 337, p. 205.
[340] DECIMO Marc, *Marcel Duchamp mis à nu. A propos du processus créatif,* Dijon, éditions Les Presses du réel, 2004, p. 145.

défie l'entendement du spectateur aboutit à la triste conclusion, sur laquelle se rejoignent enfin les trois voix : "L'Amiral n'a rien trouvé / L'Amiral n'a rien trouvé /L'Amiral n'a rien trouvé". »[341]. Dans la simultanéité, le sens se perd et se retrouve. La réception s'affole et se calme. C'est une expérience de la pluralité.

Simultanéité, amalgame et perte

La démarche de Luc Ferrari, à partir de la notion de collage, vise à une combinatoire féconde qui libère l'écriture musicale, notamment vis-à-vis des notions d'unité, de progression, de répétition. Sa curiosité non dogmatique le conduira à travailler particulièrement les *Hörspiele,* les pièces radiophoniques, pour la liberté qu'elles octroient au compositeur, notamment concernant la durée, la faisabilité, paramètres qui sont souvent limités en situation de récital. La pensée du chaos lui permet d'envisager une œuvre détachée des puissances unificatrices du rythme, de la pulsation, de la mélodie et de l'harmonie. Elle induit une réflexion sur la simultanéité, le dialogue, la surdité, la pluralité. Comme dans l'espace sonore quotidien, habité de phénomènes autonomes qui ont leur logique propre et produisent un paysage sonore pluriel, certaines œuvres de Ferrari sont traversées par des univers sonores contigus ou superposés quoique étrangers les uns aux autres. « Un jour Scherchen, qui était chef d'orchestre, m'a dit : "Dans la musique intrumentale il ne se passe jamais qu'une chose à la fois. Mon rêve serait de rencontrer une musique instrumentale dans laquelle il se passerait deux choses qui auraient leur autonomie, qui seraient contradictoires, qui développeraient deux discours contigus." […] Dans les années 1960, j'ai commencé à amalgamer l'abstrait et ce que j'ai appelé l'anecdotique. Je me suis rendu compte que l'abstraction et le réel se renforçaient incroyablement l'un l'autre. J'ai commencé avec *Hétérozygote* (1964). Je pense aussi à *Porte ouverte sur la ville,* où, en 1993, il y avait vraiment une volonté d'avoir deux discours différents : un discours d'obédience tonale et de l'autre les bruits de la ville ou les sons de la radio, qui sont des effluves choisis au hasard. Les deux discours ne se superposent pas, ils créent une double matière. La première fois que j'ai entendu ce morceau, j'ai été perdu. Je ne savais pas quoi écouter. »[342] La perte de repères, qui est un état de dispersion, est aussi un marqueur esthétique.

Le mélange d'enregistrements documentaires, de génération sonore informatique et de composition instrumentale est un autre métissage visant à désorienter, à renouveler la matière sonore et les dynamiques d'écriture. Plusieurs « discours » musicaux différents et

[341] Cité et commenté par GRAND Gilles, in : LE BON Laurent (sous la direction de), *Catalogue DADA,* éditions du Centre Pompidou, Paris, 2005, pp. 74-75.
[342] CAUX Jacqueline, *Op. cit.* note 173, pp. 98-99.

concomitants se renforcent réciproquement tout en se brouillant, en se parasitant. L'expression artistique tient ses promesses dans un certain sabordage, par un flottement, une négation et un dépassement de ses propres forces et effets présumés. Une « symphonie » peut résulter de couches musicales arbitraires, mathématiques ou hasardeuses, sans préjuger du résultat sonore, comme le montrent encore Xenakis ou Boulez. Le jeu harmonique est lié à la simultanéité d'éléments hétérogènes, parfois de façon aléatoire. Cette conception de l'hétérogénéité simultanée a des conséquences sur la direction d'orchestre, notamment chez Boulez qui, même au sein du répertoire traditionnel, vise souvent à faire entendre les différentes lignes sonores plutôt qu'à les mêler dans une masse.

La simultanéité aléatoire

Quelques années auparavant, le 24 mars 1958, Karlheinz Stockhausen avait déjà joué sur la simultanéité, en créant *Gruppen* à Cologne, avec cent neuf musiciens répartis en trois groupes instrumentaux, dirigés par Boulez, Maderna et le compositeur : « La séparation spatiale des trois groupes instrumentaux, écrit Stockhausen, résultait tout d'abord de la superposition de plusieurs couches temporelles exécutées dans des tempos différents, ce qui aurait été injouable à un seul orchestre. »[343] Ce dispositif, qui se heurte à des difficultés de représentation, à des problèmes d'espace, appartient à un domaine de l'expérience musicale neuf, où les notions de rythme, d'harmonie, sont sapées de l'intérieur par la pluralité concomitante des morceaux. La dispersion des discours musicaux, le hasard de ce qui est harmoniquement produit et individuellement reconnu, tout cela concourt à un désordre mouvant, ou au contraire à un magma, qui transforment la production et la réception de la musique. Certaines recherches polyrythmiques visent aussi, sur des petites formations musicales, à expérimenter ce qu'ouvre la coexistence de lignes mélodiques et de rythmes indépendants.

Par l'idée de simultanéité, on sort ainsi de la simplicité du langage. Convergente ou divergente, la simultanéité dérange le rapport immédiat à l'œuvre. Ce qui est distingué, c'est d'abord la pluralité et la perte de repères. L'œuvre est redéfinie par une pluralité interne qui s'affirme dans la simultanéité. La divergence est aussi un enjeu pour une pratique moderne de la transposition de l'œuvre, qui sort de l'illustration concordante.

---

[343] Cité par RIGONI Michel, *Stockhausen, un vaisseau lancé vers le ciel,* Paris, millénaire III éditions, 1998 (seconde édition revue et corrigée), p. 50.

B. Transpositions

La transposition d'une œuvre d'un art à un autre hante l'artiste dispersé entre plusieurs arts. Il ne s'agit pas de trouver un art total, mais de créer des rapports occasionnels entre les arts. Ces rapports ont été anticipés par le romantisme allemand dans l'idée de la cascade mimétique, qui envisage l'avantage que chaque art et chaque genre trouvent, sur un nombre limité de thèmes, à rebondir d'une œuvre à une autre, d'un art à une autre. Ils incitent, dans une modernité qui a trouvé d'autres récits fondateurs, notamment à travers Mallarmé ou Beckett, à imaginer des types non illustratifs de transposition, où l'imitation joue sur des éléments structurels ou sur un écart égarant qui tend à la négation de l'objet moteur initial.

a. Les cascades mimétiques d'un art à l'autre

La question des voies propres à chaque art a été souvent posée en termes de hiérarchie des arts et de spécificité des médiums. Les arguments pour décider ce qui mérite le nom d'art et quel art domine l'autre sont nombreux et contradictoires depuis l'Antiquité. Chaque art est-il autonome, autarcique, ou au contraire peut-il, doit-il imiter d'autres arts ? La question de la transposition d'un art à l'autre, d'un texte en musique ou d'une musique en peinture, a été rationnellement corrélée par Lessing à la capacité de chaque art de traduire certains éléments de la nature avec plus ou moins d'efficacité : la couleur et l'action pour la peinture, le sonore, les sentiments et les mouvements pour la musique, etc. Le livre de Lessing sur le *Laocoon* essaie de déduire une hiérarchie des arts à partir de la capacité de chacun des arts à traduire le même récit. Le problème était en quelque sorte de polir le miroir des arts, de préciser, dans la spécificité des médiums, la différence des relations mimétiques.

La tension entre l'autonomie spécifique et l'ouverture des arts reste vivace, sans qu'aucune orientation soit décisive. Clement Greenberg a pu écrire en 1940 : « Les arts d'avant-garde ont, dans les dernières cinquante années, atteint une pureté et réussi une délimitation radicale de leur champ d'activité sans exemple dans l'histoire de la culture. Les arts sont à présent en sécurité, chacun à l'intérieur de ses frontières légitimes, et le libre-échange a été remplacé par l'autarcie. »[344] Mais en 1967, Theodor Adorno discernait au contraire dans l'enchevêtrement des arts une capacité de renouvellement.

---

[344] GREENBERG Clement, « Towards a new *Laocoon* » [« Vers un nouveau *Laocoon »,* 1940], in : *The Collected Essays and Criticism,* J. O'Brian (éd.), University of Chicago Press, 1986, vol. 1, p. 23-37. Cité et traduit par Jacqueline Lichtenstein, in : *Dictionnaire le Robert*, éditions du Seuil, article COMPARAISON DES ARTS, 2003. http://robert.bvdep.com/public/vep/Pages_HTML/$COMPARAISON2.HTM

Les débats sur le parallèle et la perfection comparée des arts (paragones), commencés dans l'Antiquité et repris à partir de la Renaissance, ont stimulé à la fois les échanges entre les arts et la définition de leurs spécificités. L'autonomie relative des arts pose notamment la question de la nature de la mimésis qui peut les lier et des modes de transposition. La mimésis ne concerne pas seulement l'imitation de la nature, mais la « représentation » d'un art par un autre. Les arts visuels ont ainsi eu longtemps un substrat textuel (mythes et religions, Histoire, poésie) dont ils apparaissaient comme des illustrations. Or la transposition artistique ne concernait pas seulement des éléments textuels, comme les récits, les sentiments, les idées.

Des emprunts entre les arts : une complexification de l'œuvre

Ainsi, un certain nombre de figures dans les tableaux du Quattrocento italien ne sont pas compréhensibles sans la référence aux codes du théâtre de l'époque, et particulièrement, comme le souligne Michael Baxandall, à « des conventions antidramatiques. Par exemple , les pièces étaient présentées par un personnage qui jouait le rôle de chœur, le *festaiuolo,* la plupart du temps sous les aspects d'un ange, qui restait sur scène pendant le déroulement de l'action et agissait comme intermédiaire entre le spectateur et les événements représentés : des personnages de ce genre, qui attirent notre attention et nous désignent l'action centrale, sont souvent utilisés par les peintres (figure 7). Ils sont même recommandés par Alberti dans son traité *Della Pittura :* "J'aime qu'il y ait un personnage qui nous prévienne et nous instruise de ce qui se passe dans le tableau." »[345] Ainsi, l'œuvre produit du signe dans une référence à un code artistique particulier, en l'occurrence théâtral. Cette relation mimétique entre les arts implique une complexification de l'œuvre, tributaire de codes divers. Elle recouvre aussi une définition élargie de la mimésis, qui ne s'applique pas seulement à la nature ou au récit, mais à de la mise en scène, à des codes culturels. D'autre part, le code pictural est opacifié et autonomisé a posteriori par l'utilisation d'un code théâtral révolu : aujourd'hui, la présence de ces personnages déictiques semble participer d'une pure logique de la peinture.

L'esthétique, ou la communauté des arts

Lorsque l'esthétique à proprement parler apparaît, au dix-huitième siècle, la question du genre, de la singularité et de la pluralité des arts est progressivement concurrencée par une idée plus générale de l'art. L'art subsumerait et réunirait tous les arts dans une sorte d'essence unique. La peinture est un art, la musique est un art, l'art est donc ce qui serait de commun à la peinture et à la musique. Il est difficile de définir ce qui leur est commun : la liberté du processus poïétique, l'indétermination de leur utilité, leur singulier statut dans l'univers

[345] BAXANDALL Michael, *l'Œil du Quattrocento*, traduit de l'anglais par Yvette Delsaut, Paris, éditions Gallimard, 1985 (édition originale en anglais de 1972), p. 115.

symbolique… Cette définition philosophique et artistique d'une œuvre est aussi importante que ses contours techniques : avant d'appartenir à un genre, l'œuvre appartient à l'art. Le romantisme, contemporain de la pensée esthétique de Kant et de Baumgarten, propose une dynamique de la transposition. Les arts peuvent être à l'origine d'œuvres en d'autres arts : un poème sera transposé picturalement, la peinture en musique, la musique en danse, et ainsi de suite dans une infinité potentielle d'actes mimétiques libres. La liberté de l'acte mimétique (transposition) entraîne une infinité possible de la cascade mimétique (dispersion). Cette dispersion dans la cascade mimétique prend, dans le monde moderne et contemporain, un caractère de négativité qui abolit encore le rapport au modèle.

La cascade mimétique

Les questions posées par la transposition, par le passage d'un art à l'autre, dans le décloisonnement des pratiques et l'ouverture de la notion d'imitation, offrent des perspectives infinies d'éparpillement, de foisonnement, de résonances. Pour August Wilhelm Schlegel, le faire poïétique est un point commun entre tous les arts : la réflexion s'y tisse avec l'action et la matière dans l'élaboration d'une œuvre. Ce concept commun de poïétique non seulement permet l'invention pure, mais il autorise aussi, en tant que concept commun, des passerelles entre les arts. En effet, la transposition est créatrice par elle-même dans le jeu du faire. Comme le note Jean-Luc Nancy à propos des *Tableaux* de Schlegel, « l'imitation propose ou produit *à nouveau* son objet : sa *mimesis* est *poiesis.* Et l'esprit poïétique – qui n'est autre que l'essence de "l'esprit humain" – est celui qui "modèle le monde d'après soi". Au comble de la *mimesis*, tous les rapports s'inversent : c'est l'imitateur qui donne la loi et qui se donne pour modèle. »[346] L'œuvre ne s'élabore qu'en tant qu'elle devient transposable. Chaque œuvre est initiatrice d'une autre œuvre, dans la dynamique mimétique des arts.

Dans le dialogue de Schlegel, « l'aveu de l'impuissance du langage » à décrire un tableau est rejeté comme un manque de hardiesse ; seul le scepticisme « quant à l'idée de peindre une tête de Christ » est permis : encore s'agit-il de l'imitation de la divinité[347]. Mais la possibilité du passage d'un art à un autre est continue. Comme le souligne Jean-Luc Nancy dans l'analyse du texte de Schlegel, il y a « une communication générale des arts. "On devrait les rapprocher, et chercher à passer des uns aux autres." Il faut les identifier l'un à l'autre, non pas exactement malgré leurs différences et en négligeant celles-ci, mais à travers ces différences

[346] SCHLEGEL August Wilhelm *, les Tableaux,* traduit de l'allemand par Anne-Marie Lang, péface de Jean-Luc Nancy, présentation de Jean-Christophe Bailly, Paris, Christian Bourgeois Editeur, 1988 (publication originale dans l'*Athenaeum*, 1799), p. 24.
[347] *Idem,* pp. 116 et 120.

mêmes, et par l'effet d'une transposition, d'une "transformation" ou d'une "reconversion" généralisée. Tableaux devenant poèmes, poèmes devenant musique, et la musique, temple… »[348] Jean-Luc Nancy parle d'une « alchimie mimétique », d'une « cascade mimétique », d'une « spirale mimétique ». La transposition créatrice est le mouvement de l'art dans les arts.

Différenciation des arts

La conférence d'Adorno sur *l'Art et les Arts* étudie ce qui mine et transforme les arts lorsqu'ils sont contaminés par d'autres arts. C'est ce qu'il appelle la *Verfransung,* l'emmêlement, l'enchevêtrement des arts. L'idée adornienne de *Verfransung der Kunsten*, traduit par Jean Lauxerois et Peter Szendy par « effrangement des arts », part du constat que les arts évoluent non vers plus de spécificité générique, mais qu'ils empruntent aux autres genres pour leur évolution propre. L'enchevêtrement des arts ouvre les arts à des potentialités intrinsèques. Pour autant, la question de cette relation des arts entre eux ne laisse pas d'être complexe dans la conférence même d'Adorno[349], notamment sur la question de la transposition et de la spécialisation.

La transposition d'un art à l'autre pose le problème de la traduction et de l'intraduisibilité, de l'écart inconstant dans le rapport, depuis l'inframince jusqu'au délire en passant par la proximité négative. Déjà, nous l'avons vu dans l'introduction, un mot tel que *Verfransung* est difficilement traduisible : la notion d'effrangement fait référence aux bords, aux limites ; la notion d'enchevêtrement, d'emmêlement, qui paraît être une autre traduction possible, connote, quant à elle, une collaboration intrinsèque et inextricable des arts entre eux. Les genres et les arts se renouvellent par contamination et intrication, et non plus par illustration ou imitation. La notion chromatique de rythme chez Klee est liée à une attention savante à ce qui se succède, se répète et se différencie dans le rythme musical. Ce qui est transposé est d'ordre structurel ou méthodologique, très peu d'ordre thématique, sentimental ou référentiel. Dans le défi lancé à la transposition d'un art dans un autre qui ne soit pas illustratif, un des rapports possibles réside même dans l'absence du rapport et une recherche de négativité vis-à-vis l'œuvre initiale : il s'agit d'insister sur ce qui, dans la mimésis, sépare.

---

[348] *Id.,* pp. 24 et 25.

[349] ADORNO Theodor W., *l'Art et les Arts,* traduit par Jean Lauxerois et Peter Szendy, Paris, Desclée de Brouwer, 2002 (conférence de 1967).

b. La transposition négative

Ferdinand de Saussure a montré l'arbitraire de la relation entre signifiant et signifié. Le son d'un mot n'est pas mimétique de sa signification, de même que celle-ci s'invente indépendamment du signifiant. Il fallut admettre une vie du signifiant indépendante de la vie du signifié, et a contrario avec la psychanalyse une vie du signifié dépendante d'un signifiant ouvert à ses propres échos. On quitte le monde des idées pour tomber dans un nominalisme aggravé par sa dépendance au signifiant de chaque langue. Une idée est un mot d'une certaine langue. La traduction idéale est impossible. Le signifiant même exerce sa loi, par son air de famille avec une partie des autres signifiants.

Avec l'art moderne, l'écart, comme marque de l'invention artistique, s'élargit progressivement entre le point de départ et le point d'arrivée, entre le modèle et sa transposition, jusqu'à ce que la notion d'illustration apparaisse comme un élément non artistique. La question de la traduction en tant que commentaire non coïncidant relève non plus tant de la trahison du traducteur que de l'éloignement objectif entre reflété et reflet. L'écart est caractérisé plutôt que réduit. « Désobéir à la forme », écrit aussi Henri Michaux. « Michaux sait que " saisir " équivaut à " traduire " et que " tout est traduction à tout niveau, en toute direction ". Le signe tendra donc vers *l'insaisissable*. L'asile, le port, ce qu'il appelle l'"accomplissement" coïncide pour lui avec ce "retour à l'effacement, / à l'indétermination" qu'il évoque dans la conclusion de *Poteaux d'angle.* »[350] Il s'agit de creuser l'écart, d'augmenter la distance de la traduction, en allant vers l'insaisissable, vers la « dissemblance », « l'effacement », « l'indétermination ». L'illustration est mise en lumière, éclaircissement ; le mimétisme est accommodement ; l'écart est prise de distance, amoindrissement de l'objet, affirmation d'une subjectivité dispersée. Il s'agit d'échapper à toute référence, d'aller vers une sorte d'énigme sans solution. La transposition négative, dont nous introduisons ici la notion, consiste à rester dans un rapport référentiel, mais tout en obscurcissant, en enténébrant la relation entre le point d'origine et le sa transposition.

Le non-être au-delà de la mimésis : le registre de la séparation

En tant que retournement de la mimésis, la transposition négative est un effort de dissemblance dans l'abolition active du référent. Elle est une apostasie du sens et de la forme, un silhouettage, un chaos ou un délire tendant vers la destruction du point d'origine. L'Histoire, sous le signe de la domination technologique et des tueries de masse, a réduit le

[350] *Henri Michaux. Peindre, composer, écrire,* catalogue réalisé sous la direction de Jean-Michel Maulpoix et Florence de Lussy, Paris, coédition Bibliothèque nationale de France / Gallimard, 1999, p. 218.

registre humaniste de l'harmonie et de la nature. La linguistique a montré l'arbitraire de la relation du signifiant et du signifié. Les sciences humaines déconstruisent les structures du sujet et de la vérité. Le leurre de la beauté rencontre l'inquiétante étrangeté. Les relations mimétiques et sémantiques ne sont plus acceptables que sous le signe de l'écart, de la séparation. « L'Esprit, dit Adorno, qui, dans l'art, ne trouve plus à se satisfaire dans l'apparition sensible, s'autonomise. C'est inéluctable, et chacun peut le vérifier, aujourd'hui comme il y a cinquante ans, en voyant que "ça ne marche plus", lorsqu'il tombe sur des œuvres d'art qui visent à complaire au sensible, si authentiques soient-elles. Mais une telle autonomisation, légitime et inéluctable, pose presque inévitablement l'esprit comme séparé […] face aux matériaux et procédures des œuvres. »[351] Complaire au sensible, ce serait à la fois épouser la ressemblance naturelle et aller vers le bel objet. Or il y a d'un côté l'esprit et de l'autre l'œuvre matérielle. La spiritualisation de l'œuvre est d'autant plus grande qu'elle s'éloigne de la spiritualisation du sensible : non seulement de la représentation enchantée du sensible, mais de la spiritualisation de l'œuvre elle-même en tant que produit sensible.

L'œuvre, désenchantée, porte l'idée de séparation. Sa vérité, c'est la perte de la vérité. Le moment de l'art présent, c'est la négativité, le régime de séparation avec la vérité, sous le registre de la distance : distance entre l'artiste et l'œuvre (perte d'identification), entre l'œuvre et le monde (perte du référent, perte du sens), entre l'œuvre et l'art (perte de valeur sensible). Cette négativité n'est pas sujette à une dialectique parce qu'en elle, dans la réduction du sens, résiderait la vérité[352]. La séparation entre l'œuvre et l'esprit est une vérité immanente d'une histoire donnée. Elle s'apparente à la structure de la théologie négative, pour laquelle dieu est séparé à tel point de l'imagination humaine qu'il n'est pas susceptible d'approche autre que négative. « Le positivisme de la chose, écrit Jankelevitch, tiendrait volontiers pour négatif tout ce qui est non-chose; et pour la philosophie négative ou apophatique, au contraire, c'est cette mystérieuse non-chose qui est la positivité par excellence, l'ineffable positivité... »[353] Ici ne réside cependant aucune vérité particulière de la négativité, sinon qu'elle est une forme qui ne cherche pas à être mensongère. Il ne s'agit pas de réactiver une transcendance, mais plutôt, comme dans la poésie de Mallarmé, de traquer la matérialité et le langage jusqu'à leur point d'effacement. L'art s'approcherait par le non-art, le dérisoire, mais aussi par ce qui se dérobe, plutôt que par ce qui tend à s'affirmer comme art.

---

[351] ADORNO Theodor W., *Op.cit.* note 349, p. 50.
[352] C'est pourquoi elle coexiste parfois de manière agonistique avec la nostalgie.
[353] JANKELEVITCH Vladimir, *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien,* 1957, p. 68. Cité dans le TLFI à l'article APOPHATIQUE.

L'œuvre tend au non-être, à la déliaison, et même à la non-œuvre. C'est à ce moment-là qu'elle retrouve une forme d'actualité. La transposition négative est un régime paradoxal de relation entre les arts et entre les œuvres : une relation qui s'inscrit dans la négation.

A partir de Mallarmé, dont la recherche poétique s'approche d'une négation du réel par l'évocation du subtil, nous approcherons cette notion de transposition négative, notamment à travers certaines procédures d'adaptation destructive développées par Pierre Boulez et Marcel Broodthaers.

Mallarmé et la relation entre les arts

Dans une observation précédant la publication du *Coup de Dés* en 1897 dans le magazine *Cosmopolis*, Mallarmé se décrivit en inventeur d'un nouveau genre, à la croisée de plusieurs autres genres : « le vers libre et le poème en prose. Leur réunion sous une influence, je sais, étrangère, celle de la Musique entendue au concert »[354]. Il ne revendiquait pas d'influence picturale : si ce poème est un exemple jamais vu auparavant de travail de l'espace, « une œuvre, qui manque de précédents »[355], Mallarmé le situait sur un plan poétique, musical et typographique uniquement. Il accueillit d'ailleurs favorablement le projet d'une édition illustrée par Odilon Redon, et c'est plutôt le graveur qui émit, semble-t-il, des réserves. Ambroise Vollard, qui s'occupait de l'édition, a rapporté que la principale demande de Mallarmé était d'exiger des images chargées de noir, pour ne pas interférer avec la prédominance du blanc dans le poème. « Vous m'aviez, écrit Vollard à Redon, si je m'en souviens, témoigné autrefois la crainte que des illustrations importantes n'alourdissent cet ouvrage ; mais l'auteur regarde au contraire comme un élément de succès pour son ouvrage que les illustrations en soient très importantes – non pas qu'il m'en ait parlé d'une façon spéciale, cela est venu très simplement à propos d'une planche de *l'Apocalypse* que je lui montrais […]. Monsieur Mallarmé, après l'avoir beaucoup admirée m'a dit : "Oui, mais pour les planches que Monsieur Redon fera pour mon ouvrage, il importe qu'il y ait un fond dessiné ; sinon, si le dessin se présente sur un fond blanc comme dans cette planche, cela fera double emploi avec le dessin de mon texte qui est noir et blanc. »[356] La révolution graphique induite par le texte de Mallarmé lui apparaissait plus dans ses répercussions sonores que plastiques. Il ne considérait pas la présence d'illustrations comme une gêne. Son poème pouvait résonner avec les gravures symbolistes de Redon, non seulement au niveau poétique,

[354] MALLARME, *Œuvres complètes,* tome 1, édition établie par Bertrand Marchal, Paris, éditions Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1998, p. 392.
[355] *Ibidem*.
[356] Lettre du 5 juillet 1897, citée in : *Idem*, p. 1319.

mais au niveau plastique, par le jeu du blanc dans le poème et du noir dans la gravure. L'autonomie du poème se rangeait dans l'autonomie plus générale de l'art par opposition au monde. Le jeu de l'illustration devait s'accommoder des spécificités typographiques. Par opposition à cette stratégie de coexistence, la transposition négative, tout en renforçant l'autonomie des œuvres, s'exerce dans une forme de destruction.

L'annihilation de l'œuvre transposée

Parallèlement à une appropriation d'œuvres de poètes majeurs (Mallarmé, Char…), Boulez opère un travail d'annihilation des œuvres, en particulier de l'intégrité des poèmes, qu'il fragmente et démembre, et de la matière même des mots, parfois confondus dans la texture sonore, ou dissociés de leur contexte. Pour lui, les mots du poème sont un matériau sonore plus intéressant sémantiquement et formellement que les vocalises ou les inventions verbales des lettristes : « Quand vous avez un texte, même si vous le torturez, comme dans mes *Improvisations* sur Mallarmé, […], il y a une richesse dans les sonorités que vous n'avez pas dans la vocalise. »[357] Cette « torture » infligée au texte implique une réification du poème, une mise à distance, une mise en pièces, dommage inhérent à une approche structurale et musicale. Par ce travail de morcellement, il semble éviter le poème lui-même, si bien que des poètes, comme Henri Michaux, finiront par s'opposer à leur transposition musicale, au titre de la « voix intérieure » du poème : « Pierre Boulez, qui n'est pas n'importe qui, écrit Michaux à Michel Mathieu en 1979, crut – je l'avais prévenu pourtant – qu'une composition musicale à l'orchestration puissante ajouterait quelque chose ou au moins traduirait plus directement (!) ce dont il s'agit dans ce poème. L'œuvre après deux auditions dut être retirée. Ses meilleurs amis et lui-même pour finir se rendirent compte. Plus on entendra de décibels, moins passera ce qui seul importe et qui est retenue, retenue dans une extrême tension. »[358] En dehors de ce que pourrait être une bonne ou une mauvaise transposition, c'est la notion même de transposition que conteste Michaux : « Il est clair, précise-t-il ailleurs, pour qui sait la poésie, qu'il s'agit de rythmes à l'opposé de ce que pratiquent les compositeurs professionnels. »[359] La démarche de Boulez vise à éviter le piège d'une transcription littérale de manière à faire exploser le poème dans un miroir autre. Elle ne s'accorde pas au silence, au murmure, à la tension, à l'ironie. Elle s'exerce dans la dévoration du poème par la musique.

---

[357] PUCHALA Véronique, *Pierre Boulez. A voix nue,* Paris, éditions Symétrie / France Culture, 2008, CD 2, plage 2, 10'45 et suivantes. Plus loin, il explique qu'il est intéressé par « le langage en tant que spécificité de la sonorité ».

[358] MICHAUX Henri, *Op. cit.* note 144, pp. 156-157.

[359] Réponse à Pierre Souvtchninski, 5 juillet 1979, in. : *Idem*, p.157.

c. L'abscentre

Pli selon pli

Dans son approche de Mallarmé, Boulez n'exclut pas toute « harmonie imitative ». Il ne se prive pas d'une approche émotionnelle d'un univers poétique lui-même détaché du sensible autant que possible : « Ainsi, explique Boulez, quand il [Mallarmé] parle de vitre, d'absence, de dentelle, etc., il y a tout de même une certaine sonorité de la musique qui est directement liée à de telles idées : par exemple certains sons très longs, très tendus qui font partie de cet univers non pas figé, mais extraordinairement "vitrifié". »[360] Plus profondément, et de manière parfois secrète, Boulez s'appuie sur des transpositions de formes, multiples, complexes, qui peuvent s'accumuler ou s'exclure. Il transpose, avec des structures et des variations, les rimes, selon qu'elles sont féminines ou masculines, la versification... Il explique le travail en série des trois *Improvisations* par la volonté d'approfondir : « Au fur et à mesure, ces *Improvisations* sont une analyse de la structure du sonnet, mais d'une façon de plus en plus détaillée, de plus en plus profonde. C'est pour cela que je les ai appelées *Improvisations I, II* et *III*. La première a pris un sonnet en décortiquant seulement la nature strophique, ce qui n'est pas un travail très intense ; la deuxième est travaillée sur le plan de la ligne et du vers lui-même, c'est-à-dire que déjà la strophe est analysée ; la troisième va dans le sens où le vers lui-même comporte une structure en fonction de sa place dans le sonnet. »[361] Autre exemple de transposition formelle, l'utilisation du chiffre huit dans l'écriture musicale, par référence à l'octosyllabe.

Dans un entretien avec Célestin Deliège, Boulez emploie plusieurs termes pour désigner le rapport de sa composition *Pli selon Pli* au poème de Mallarmé : « équivalent musical, poétique et formel », « convergence », « correspondance », « osmose » et « transformation complète ». Cette hésitation sur les termes révèle l'ambivalence de l'enchevêtrement des arts, le partage entre inspiration et détachement, entre proximité dans les profondeurs et effacement des traces. L'approche non dogmatique, mais labyrinthique du poème passe du référentiel au formel selon des procédures libres. Au final, le compositeur a recouru à une métaphore poétique, issue de Michaux, qui définit la topologie paradoxale de la transposition négative, où l'œuvre source est *« centre et absence »*[362] de l'œuvre finale. C'est cette notion négative que nous proposons d'appeler l'abscentre. Le référent est l'abscentre de la mimésis, comme

---

[360] BOULEZ Pierre, *Par volonté et par hasard, Entretiens avec Célestin Deliège,* Paris, Le Seuil, 1975 (d'après des entretiens de 1972 et 1974), p. 123.
[361] *Idem*, pp. 123-124.
[362] En italique dans le texte. In : *Idem,* p. 124. *Centre et absence* est le titre d'un livre de Henri Michaux, publié en 1936.

l'œuvre est l'abscentre de sa transposition. « Je dis une osmose, explique Boulez, mais en même temps c'est une transformation complète, si profonde qu'elle m'a obligé à faire une œuvre et une forme complètement originales. C'est pour cela que je me suis servi d'une expression de Michaux pour dire que, à ce moment, le poème était *centre et absence de la musique.* » Boulez explique encore : « Si je choisis un poème pour en faire autre chose que le point de départ d'une ornementation qui tissera ses arabesques autour de lui, si je choisis le poème pour l'instaurer source d'irrigation de ma musique et créer de ce fait un amalgame tel que le poème se trouve centre et absence du corps sonore, alors, je ne peux me limiter aux seuls rapports affectifs qu'entretiennent ces deux entités ; alors, un tissu de conjonctions s'impose qui, entre autres, comporte les rapports affectifs, mais englobe par ailleurs tous les mécanismes du poème, de la sonorité pure à son ordonnance intelligente. »[363] Cette notion sera notamment reprise par les théoriciens et les compositeurs de l'« anti-mélodie », de l'« anti-Lied », de l'« extra-vocal », pour décrire l'émancipation du compositeur de mélodie par rapport au texte[364].

Broodthaers et le texte noirci

Le dispositif imaginé en 1969 par Marcel Broodthaers sur le texte et la mise en page d'*Un coup de dés jamais n'abolira le hasard, de* Mallarmé (figure 8) est un autre exemple de transposition négative. Le texte de Mallarmé y est rendu illisible par des caviardages rectilignes qui respectent le positionnement des vers. C'est, reconnaissable mais illisible, le texte sans le texte, dans une mécanique négative, qui révèle en obscurcissant, affirme en niant, réfléchit en abîmant. Ce n'est plus le régime du sens, mais le régime du sans. Derrida écrit : « [Saint Augustin] hante toujours certains paysages de la mystique apophatique (Maître Eckhart le cite souvent, il cite souvent le "sans" de saint Augustin, cette prédication quasi négative du singulier sans concept, par exemple : "Dieu est sage *sans* sagesse, bon *sans* bonté, puissant *sans* puissance." »[365] Le *Coup de dés* surgit de son effacement, comme mémoire d'un texte déjà lu, déjà vu, et trace de son ordonnancement. Il est poème sans lettres, sans mots, sans parole articulée. L'abolition du langage n'est pas son remplacement par un autre, comme dans la musique, le lettrisme ou les inventions de langues ; il reste ici le rythme, le silence, le vide, la mémoire, et l'appréhension intuitive d'une lettre absente. La poésie sonore peut faire

---

[363] BOULEZ Pierre, *Relevés d'apprenti,* Paris, éditions du Seuil, 1966, p. 58. Cité in : CASTANET Pierre Albert, « Soixante ans de musique vocale française (1955-2015). A propos d'"anti-mélodie", de mélodie, de lied et d'"anti-lied" », *Euterpe la Revue musicale*, n° 28, Paris, éditions les Amis de la musique française, septembre 2016, p. 3.

[364] Voir : CASTANET Pierre Alibert, *Idem*, pp. 2-13.

[365] DERRIDA Jacques, *Sauf le nom,* Paris, éditions Galilée, 1993, pp. 26-27.

parfois référence à un texte caché, qui s'efface dans son énonciation. Henri Chopin parle du *Blues for Stéphane Mallarmé* de Larry Wendt, « à partir de la phrase "*Je suis hanté.* L'Azur ! l'azur ! l'azur ! l'azur !" utilisant répétitions et distorsions obtenus par des moyens électroniques »[366].

L'effacement ou l'appropriation négative

Le *Tableau de De Kooning effacé (Erased De Kooning Painting,* figure 9), qui date de 1953 et est conservé au musée d'Art moderne de San Francisco, est une forme d'appropriation négative. Il s'agit d'une feuille jaunie, tachée de traces d'encre et de crayon, encadrée avec une marie-louise au bas de laquelle sont inscrits le titre, le nom de l'auteur et l'année de création. Robert Rauschenberg (1925-2008) avait demandé un dessin à De Kooning (1904-1997), dans le dessein déclaré de l'effacer. Il inscrivait son geste dans un système d'échange, de don et de contre-don, plutôt que dans un iconoclasme. L'œuvre qui, allant de rien à un dessin, continuait, passant d'un dessin à de vagues traces. Cette transformation se prolongeait dans ce qui surgit par l'effacement, le presque-rien, et par la mise en exergue de cet effacement dans le cadre, les récits... L'œuvre conceptuelle se produisit par transposition négative de l'œuvre expressionniste.

L'effacement est en lui-même une figure riche, qu'il se produise par abrasion ou par rajout. Il est, dans le jeu des repentirs, des palimpsestes ou des couches, presque une constante de l'œuvre. La transposition négative par effacement plutôt que par déformation ou fragmentation, répond à une logique de deuil (ou de destruction) qui résonne avec le fantôme de l'œuvre initiale. L'artiste iranienne Chohreh Feyzdjou (1955-1996), à partir de 1989, a collé sa production précédente de dessins et peintures sur de grands rouleaux qu'elle a recouverts de vernis sombres ou de noir et enroulés. Les travaux initiaux sont parfois reconnaissables, mais cela a correspondu à une césure dans son travail, qui évoluait vers l'installation, le noir, l'idée de destruction et de deuil, vers la production et la commercialisation de l'effacement et de l'apocalypse (figure 10). Ce qui relève d'une sorte de jubilation œdipienne chez Rauschenberg est chez Feyzdjou un masochisme qui accompagne le sentiment de perte.

La transposition négative apparaît donc comme une forme particulière de la transposition qui s'appuie sur la négation de l'œuvre initiale. Elle n'exclut aucune ressource de la mimésis traditionnelle, mais elle accentue les écarts, multiplie les approches, dissimule ses procédures. Elle dérive vers la négation. La cascade mimétique se présente alors comme l'art de

[366] Rapporté par : DONGUY Jacques, *Pd-extended 1. Poésie numérique en Pure Data,* Google Books, 2017, p. 156.

transposer selon des logiques d'obscurcissement et de disparition. Le livre collaboratif d'artistes est un modèle de la complexité et de la liberté possible de la relation, depuis que l'on est passé de l'illustration à des formes indéterminées du rapport entre le texte et l'image. L'effacement de certaines procédures métaphoriques qui servent à l'élaboration de l'œuvre s'exerce aussi dans une forme de négation.

La transposition et le jeu métaphorique

Luc Ferrari a rapproché, dans les années 1950, la musique et la sexualité. Cette conjonction implicite, souvent non dévoilée au spectateur, l'aidait à concevoir des relations nouvelles entre les instrumentistes, ainsi qu'entre eux et avec la salle. Elle introduisait, dans son imagination musicale de la composition, une métaphore et une fantasmatique. « Il y a une espèce de permanence dans mon travail instrumental, expliquait-il, qui est la recherche de la contradiction. J'aime introduire des idées qui, par antagonisme, apportent quelque chose de plus. Par exemple, dans *Visage II,* en 1956, les musiciens étaient répartis dans la salle. Sur scène, il n'y avait que le chef d'orchestre qui dirigeait face au public. Pour moi, la salle représentait le corps humain. Les instruments étaient des parties de ce corps, et le dialogue de tel instrument avec tel autre symbolisait une relation sexuelle. Alors que la composition était plutôt sérielle, j'apportais la sensualité, l'érotisme, la sexualité. Cela s'est également retrouvé dans beaucoup d'autres partitions, comme dans *Entrée* (1979). Chaque fois que les instrumentistes entraient sur scène, ils formaient un corps en mouvement, sans que cela soit expliqué au public. Ce n'était qu'un argument de travail, c'était secret, mais cela fabriquait une sécrétion sensuelle qui venait enrichir le discours abstrait. J'ai aussi utilisé ces idées dans *Sexolidad* (1983). Dans cette pièce, j'ai employé des tonalités qui, chacune, représentaient une partie du corps. Telle partie en attirait telle autre… Tout cela n'avait pas fatalement de logique, mais cela permettait de travailler avec d'éventuels antagonismes. »[367] L'important, souligne le compositeur, ne réside pas dans l'élaboration d'un système de transposition ou de symbolisation rigoureux, mais dans le changement de pensée qu'opère le décentrement, et dans ce que produit l'introduction d'une idée non musicale, comme la sexualité, à la composition. C'est d'ailleurs un secret de fabrication, un rapprochement tu. A contrario, l'explicitation de son inspiration triviale a accentué la réputation de farfelu, d'auteur léger de Luc Ferrari. Il y avait une ironie duchampienne à parler de corps plutôt que de passion. « J'ai établi, précise Ferrari, des séries de tonalités qui représentaient les positions sexuelles qui figurent sur la partition. Il y a toujours dualité : l'œil et le sexe, la fesse et la main… Ce qui

[367] *Op. cit.* note 173, pp. 88-89.

m'intéressait, c'était le levier que la volupté représentait pour moi, qui me donnait accès à une imagination musicale décalée. Après il y a eu *Collection ou Trente-Six Enfilades* (1985), *les Emois d'Aphrodite (*1986). – Ces titres étaient assez explicites, et cela t'a donné une étiquette de compositeur pas sérieux ! – Je ne regrette pas d'avoir trempé là-dedans. J'ai toujours cette étiquette, je n'arrive pas à m'en défaire. Mais tout cela, je l'ai fait très sérieusement, avec la volonté d'être le plus près possible du ressenti. Le public est très attentif aux émotions qui se dégagent de ce côté personnel, sensible et parfois dramatique. »[368] Le décalage en négatif de Ferrari se situe dans l'écart entre le dispositif illustratif et sa transposition inintelligible.

Dans cette première sous-partie, consacrée à l'œuvre de la démultiplication, nous avons mis en évidence deux procédures par lesquelles l'œuvre s'affirme dans une négativité. D'une part, à l'intérieur de l'œuvre, les simultanéités divergentes dispersent la réception. D'autre part, dans la relation d'une œuvre par rapport à une autre ou à un référent, les transpositions négatives ou les écarts secrets projettent l'œuvre dans un espace d'énigme. La simultanéité divergente multiplie les phénomènes à percevoir ; la transposition négative favorise la déstructuration du sensible par une approche destructive et structurelle du référent. L'œuvre est transformée par une multiplicité interne et une tension vers l'anéantissement.
Dans une deuxième sous-partie, nous nous attacherons à l'œuvre de la dispersion, de manière non exhaustive.

[368] *Idem*, p. 59.

II. L'œuvre de la dispersion

La dispersion travaille l'œuvre dans l'espace de la représentation et dans celui de la présentation. Elle concerne aussi le temps de l'œuvre global, lorsque l'on compare la pluralité des œuvres à la singularité du parcours d'un artiste. L'œuvre se perd dans son inachèvement, dans ses lacunes, dans son chaos. De même que la dispersion va vers la dissolution, l'œuvre dispersée pourrait tendre vers sa propre négation, comme absence d'œuvre.

A. Espace et dispersion

a. Dispersion dans l'espace de l'œuvre.

L'œuvre est un point de fixation dans l'ordinaire, comme la lumière ou le bruit, en tant qu'interruption d'un continuum. Lorsque la réception, au lieu d'être structurée par un ordre artistique, se trouve confrontée au chaos, au désordre, à la pluralité discontinue, une expérience de la dispersion se produit. Cette expérience du flottement est liée notamment, dans l'espace de l'œuvre, à l'abolition du centre et à l'hétérogénéité. La dispersion dans l'espace de l'œuvre rejouerait, peut-être, le balancement erratique du désir insatisfait.

L'espace progressif de la vision et le champ chaotique du désir insatisfait

Le désir insatisfait se disperse dans le langage, dans le visible, dans le sensible, dans les rêves. Il s'immisce dans la conscience et dans le monde, favorise glissements (lapsus) et hallucinations. Il se niche où l'on ne l'attend pas, il tenaille, il assaille, la nuit, le jour. Il devient infini. Il se cristallise parfois sur un objet, mais il peut aussi s'éparpiller dans l'indéterminé du désirable et du redoutable. Tant qu'il n'est pas comblé, il ne donne aucune paix et papillonne. Certaines représentations du désir infini, en particulier certaines tentations de saint Antoine, multiplient les créatures et les paysages imaginaires. Le fourmillement et la dispersion retardent le moment où le regardeur réalise ce qu'il voit : l'expression du désir obscène et illimité chez le saint.

Gustave Flaubert raconta ainsi sa fascination pour une *Tentation de saint Antoine* peinte par Bruegel, qu'il vit à Gênes en 1845 : « Ce tableau paraît d'abord confus, puis il devient étrange pour la plupart, drôle pour quelques-uns, quelque chose de plus pour d'autres : il a effacé pour moi toute la galerie où il est, je ne me souviens plus du reste. »[369] Ce caractère vague, ce « quelque chose de plus » dont parle Flaubert, est le fruit d'une double épreuve quasi initiatique. Il s'agit, d'une part, de dépasser l'obstacle de la construction formelle : la confusion. Cette confusion est d'ailleurs peut-être une citation de l'épisode du *Chef-d'œuvre inconnu* (1831) de Balzac dans lequel Poussin et Porbus, devant l'œuvre ultime de Frenhofer, sont d'abord sidérés par un « chaos de couleurs, de tons, de nuances indécises, espèce de brouillard sans forme ». Dans la composition dispersée du *Saint Antoine*, l'œil de Flaubert ne navigue pas en allant et venant entre l'ensemble, les parties et les détails : il erre de détail en détail, il s'habitue. Il s'agit aussi de vaincre la résistance des codes (la drôlerie apparente), de prendre au sérieux les caprices de l'imagination foisonnante. A ce prix s'ouvre un espace qui absorbe et abolit pour l'écrivain l'ensemble des autres œuvres environnantes, et qui le poursuivra pendant trente ans avec la rédaction des trois versions de sa *Tentation.*

L'espace chaotique de la dispersion est la forme compositionnelle d'un désir débordant et multiforme. Elle hante à la fois le solitaire et l'hédoniste. Ingres, avec le fantasme du harem dans *le Bain turc* (1862), terminé dans ses dernières années, et Delacroix, dont *la Mort de Sardanapale* (1827) prolonge le lien d'Eros dans Thanatos, sont deux compositions foisonnantes et accumulatives (figures 11 et 12). La dispersion y apparaît comme une vérité révolutionnaire du désir, dont le tabou faiblit à l'approche de la mort[370]. « Jouissance de la dispersion, écrit Annie Le Brun, dispersion de la jouissance qui défait tout ordre, toute hiérarchie, toute distinction. Tel est l'insupportable désordre que répand l'immense lit de Sardanapale à la dérive sur une mer de feu. Car ce feu, dont tout dépend désormais, se nourrit de la multiplicité des désirs que l'imminence de la mort fait rayonner d'une sombre splendeur […]. »[371]

L'œuvre comme explosion

Dans l'organisation rhétorique de la peinture, chaque partie de l'œuvre concourt au tout. La composition, la couleur dominante, la touche, le traitement du sujet favorisent l'impression

---

[369] FLAUBERT Gustave, *Œuvres de jeunesse,* Paris, éditions Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2001, p. 1105. Cité dans : *Sade. Attaquer le soleil,* dirigé par Annie Le Brun, Paris, éditions Musée d'Orsay / Gallimard, 2014, p. 188.

[370] Ingres finit de peindre son tondo à quatre-vingt deux ans, après dix ans de maturation, et le signe en y indiquant son âge : « AETATIS LXXXII ».

[371] *Sade. Attaquer le soleil,* dirigé par Annie Le Brun, Paris, éditions Musée d'Orsay / Gallimard, 2014, p. 228.

d'ensemble. L'émotion artistique prend généralement racine sur une saisie globale de l'œuvre. « La définition psychologique de la forme, note Adorno à propos du frisson esthétique, selon laquelle le tout est plus que ses parties, ne suffit pas à décrire le "Plus". Car le "Plus" n'est pas simplement la cohérence, mais quelque chose d'autre, médiatisé par elle mais malgré tout distinct d'elle. Les moments artistiques, dans leur cohérence, suggèrent ce qui échappe à celle-ci. »[372] Quelque chose échappe à la cohérence en passant par la cohésion de l'œuvre, qui ne relève pas de lois formelles déterminées. Plus loin, Adorno décrit l'œuvre non plus dans son mouvement de cohésion, qui la forme en tant qu'image, mais dans une tension inverse, explosive, catastrophique, apocalyptique. « Les œuvres d'art, écrit-il, ne se contentent pas de produire des images durables. Elles deviennent œuvres d'art tout autant par la destruction de leur *imagerie* ; c'est pourquoi celle-ci est très profondément apparentée à l'explosion. […] Les chocs qu'assènent les œuvres récentes sont l'explosion de leur apparition qui se dissout en eux, *a priori* semblant jadis aller de soi, en provoquant une catastrophe qui, seule, libère totalement l'essence de l'apparaissant. »[373] La dialectique de l'œuvre passe par la négation de l'imagerie dont l'explosion produit l'apparition de l'œuvre comme apparence essentielle.

Patterns et all-overs

La dispersion, liée à l'accumulation, au chaos et à la diversité, est favorisée par l'abolition ou la multiplication des centres. Les patterns de décoration, qui sont des constructions plastiques à plusieurs centres, donnent souvent, dans leur répétition, un sentiment de flottement. Les all-over de Jackson Pollock, où l'œil ne trouve pas à se fixer, déjouent aussi l'opposition du bord et du centre, renoncent à ce qui ordonne et hiérarchise une composition. Cependant, ils présentent une masse relativement homogène dans le chaos. La dispersion est plurielle, et non unitaire, lorsque le vide et l'hétérogène s'opposent à la régularité globale du chaotique.

Autonomie de l'éparpillé

L'éparpillement isole des éléments en dehors d'un centre. Les gribouillis ou les exégèses dans les marges des livres et des cahiers ont cette présence incongrue et séparée qui vaut par elle-même, comme monde à part. Le dessin de l'idéogramme chinois, où l'irrégularité du vide est structurante, est un signe insulaire que Michaux rattache à l'éparpillement et au décentrement : « Sans corps, sans formes, sans figures, sans contours, sans symétrie, / sans un centre, sans rappeler aucun connu. / Sans règle apparente de simplification, d'unification, de généralisation. / Ni sobres, ni épurés, ni dépouillés. / Chacun comme éparpillé, / Tel est le

[372] ADORNO Theodor W., *Op. cit.* note 90, pp. 118-119.
[373] *Idem,* pp. 126-127.‡

premier abord. »[374] Le dispersé développe un dessin et un espace autonomes au premier abord.

L'espace différent de la drogue

Chez Henri Michaux, l'éparpillement graphique s'impose notamment comme trace et représentation du mouvant. Les expériences mescaliniennes notamment l'ont introduit dans une perception fluctuante, instable, où dominent les phénomènes ondulatoires, les oscillations, les jaillissements, les chutes. « Certains passages oscillants ne permettent plus à une image de se former, de subsister […]. »[375] L'espace semble habité, mouvant, antagonique : « Plus qu'avant, explique-t-il en 1972, il y a des chocs, des montées, des traversées, des dégringolades, et comme des courses, faisant par là même un espace différent, un espace éparpillé, inconnu, un espace à espaces […]. Je voulais, je crois, imprimer le monde en moi. »[376] Dans la perception altérée, mais aussi dans le champ visuel de la pensée, le temps palpite, l'espace se métamorphose, se fragmente, se multiplie.

Ainsi, l'abolition des centres peut favoriser l'éparpillement dans la surface. Par surface, il convient d'entendre ici non seulement la dimension spatiale, mais la dimension de la composition, de l'écriture ou du livre : la déstructuration et l'éparpillement s'opèrent notamment, dans l'œuvre musicale ou livresque, par l'hétérogénéité, contre l'unification stylistique et l'ordonnancement des parties.

L'hétérogène

L'hétérogénéité est une forme de la pluralité. Elle peut être accentuée pour la distinction des parties. Le collage, notamment, grippe et saborde l'unité formelle de l'œuvre. Il peut aller jusqu'au chaos. Avec la puissance référentielle de certains fragments provenant d'univers différents, la réception se disperse dans des directions multiples. Luc Ferrari insistait sur l'intérêt qu'il portait au collage dans la genèse des ruptures esthétiques qui ont traversé son travail. Il ne faisait pas d'emblée référence aux arts visuels, mais aux pratiques électroacoustiques et aux collages de bandes magnétiques. Il étendit le procédé du montage à l'écriture de partitions, à l'élaboration de structures mixtes instrumentales et bruitistes ou enregistrées. « Je pratiquais donc aussi, écrit-il, des collages dans des compositions instrumentales, donnant ainsi à entendre des références à des styles ou à des genres différents.

---

[374] MICHAUX Henri, *Idéogrammes en Chine* (1975), cité dans : *Henri Michaux. Peindre, composer, écrire,* catalogue réalisé sous la direction de Jean-Michel Maulpoix et Florence de Lussy, Paris, coédition Bibliothèque nationale de France / Gallimard, 1999, p. 197.

[375] MICHAUX Henri, *Connaissance par les gouffres,* Paris, éditions Poésie/Gallimard, 2011 (édition originale de 1967), p. 29.

[376] Extrait de *Emergences-Résurgences* (1972), cité dans : *Op. cit.* note 374, p. 182.

J'ai commencé à coller des choses comme des polkas, ou des ambiances romantiques à la Liszt. Ces collages se retrouvaient ainsi configurés dans un discours qui devenait tout à fait chaotique. Maniant des objets sonores concrets, j'ai également écrit et manié des objets sonores instrumentaux qui avaient à voir avec une reconstruction du bruit. Les sons orchestrés pouvaient être des sons faisant ou non référence à l'harmonie. Puis, dans mon travail instrumental des années 1962-1965, j'ai introduit des interférences entre l'atonalité et des éléments bruitistes. »[377] Le collage crée de la perturbation. L'œuvre hétérogène est déconcertante. Cependant, comme pour le montage cinématographique, la réception et la fabrication suppléent parfois à l'hétérogénéité des matériels par des transitions fantasmées, des raccords, des récits. Le créateur organise son collage, le récepteur l'amalgame. La régression unificatrice du spectateur, pris au piège du continu, unifie d'une même perception la structure morcelée d'une œuvre, le désordre, l'hétérogène, les juxtapositions arbitraires. Des fragments de lieux, de temps, de matières se télescopent. Le chaos paraît cohérent par condensation.

L'image de la ressemblance dans la simultanéité des impossibles

L'œuvre plastique, chose mentale, s'élabore, selon Magritte, dans la ressemblance de la pensée du mystère. Elle fonctionne comme une énigme incertaine, un symbole indéfini : « L'art de peindre mérite vraiment de s'appeler l'art de la ressemblance lorsqu'il consiste à peindre l'image d'une pensée qui ressemble au monde : ressembler étant un acte de la pensée et non un rapport de similitude raisonnable ou délirant. […] Ce qu'il faut peindre, c'est l'image de la ressemblance, – si la pensée doit devenir visible dans le monde. »[378] Chez Magritte, l'œuvre s'élabore souvent dans la rencontre d'éléments étrangers l'un à l'autre, comme dans la définition de la beauté chez Lautréamont, qu'il a d'ailleurs illustré : beau « comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie »[379]. Cette définition, qui a impressionné André Breton et servi de phare au mouvement surréaliste, anticipe sur les processus freudiens de déplacement et de condensation mis en œuvre dans le rêve, mais aussi dans le transfert, qui est une sorte de rêverie diurne. L'inconscient comme la beauté apparaissent comme des sortes de brocantes où l'hétéroclite laisse émerger une voix refoulée. Ainsi l'idée de rencontre aléatoire, de représentations hétérogènes, n'est liée chez Magritte ni au délire ni à la gratuité, mais plutôt à

---

[377] CAUX Jacqueline, *Op. cit.* note 173, pp. 83-84.
[378] Cité in : DRAGUET Michel, *Magritte tout en papier. Collages, dessins, gouaches,* Paris, éditions Hazan, 2006, p. 94.
[379] LAUTREAMONT Comte de, *Œuvres complètes, Paris*, éditions, Guy Lévis Mano, 1938 [*les Chants de Maldoror,* Chant sixième, 1), p. 256

l'approximation que l'image propose de la représentation du mystère. Ainsi, la simultanéité de représentations et de signes hétérogènes (mots, images, proportions, transparences…) crée un vocabulaire plastique du mystère de la réalité.

Shakespeare et l'action indéfinissable

L'hétérogénéité concerne donc la pluralité des matériaux, l'incohérence des représentations, la multiplicité des styles. La division des arts et le découpage des genres exercent une tyrannie inconsciente. Les arts, dès l'Antiquité, sont divisés, subdivisés et hiérarchisés en genres différents. Dans *Hamlet*, Shakespeare, adepte du mélange des tons, raille, par la voix de Polonius, les classifications abusives : « Les meilleurs acteurs du monde, que ce soit pour la tragédie, la comédie, l'histoire, la pastorale, la pastorico-comique, l'historico-pastorale, la tragico-comico-historico-pastorale, l'action indéfinissable et le poème illimité. […] Pour le respect des règles et la liberté, il n'y a qu'eux. »[380] Ce que l'on demande à l'artiste de cour, c'est la liberté dans le respect des règles. Les contraintes que *the law of writ,* littéralement « la loi de l'écrit », impose au dramaturge et aux comédiens, resserrent de façon arbitraire la conduite du récit, les rôles et la conception même du théâtre. Avec les notions d'« action indéfinissable » et de « poème illimité » (*scene individable or poem unlimited*), Shakespeare a écrit au contraire un théâtre qui n'est plus scindé en scènes et en actes, et où se croisent une pluralité de styles et de détours indisciplinés.

L'objet livre lui-même peut être miné par l'hétérogénéité. Quelques expériences éditoriales contemporaines explorent la discontinuité dans la lecture. *Wonderland,* de Georges Aperghis et Peter Szendy, joue avec le recto et le verso pour mêler des continuités différentes et favoriser des rapports de sens imprévisibles : « […] le recto et le verso, expliquent les auteurs, entretiendront un rapport particulier, inhabituel et, au premier abord, troublant pour le lecteur. Le recto et le verso, en effet, sembleront appartenir à deux mondes différents. »[381] Les livres de Jacques Derrida utilisent également les ressources de la typographie et de la juxtaposition spatiale de textes hétérogènes. La discontinuité dans le livre opère une rupture dans l'appréhension sémantique et transforme le contrat de lecture.

---

[380] SHAKESPEARE William, *Hamlet,* in : « Œuvres complètes, Tragédies I », traduction de Michel Grivelet, Paris, éditions Robert Laffont, Bouquins, 1995, p. 937. « The best actors in the world, either for tragedy, comedy, history, pastoral, pastoral-comical, historical-pastoral, tragical-historical, tragical-comical-historical-pastoral, scene individable or poem unlimited. […] For the law of writ and the liberty, they are the only men. »

[381] APERGHIS Georges et SZENDY Peter, *Wonderland, la Musique, recto verso,* Paris, éditions Bayard, collection Le rayon des curiosités, 2004, p. 9.

b. Dispersion dans la présentation

La dispersion dans l'espace, l'éclatement, le décentrement de la présentation atténuent la puissance frontale et immédiate de l'œuvre. Les jeux de spatialisation acoustique déplacent parfois l'orchestre dans la totalité de l'espace de concert. La meilleure saisie de l'œuvre ne s'adresse pas alors à une certaine zone centrale de la salle : toute écoute est particulière, partielle, et répond à la place que le spectateur occupe. Comme l'explique John Cage, la « nouvelle musique, qu'elle soit pour bande ou pour instruments, est plus clairement entendue lorsque les différents haut-parleurs ou instrumentistes sont répartis dans l'espace plutôt qu'étroitement rapprochés l'un de l'autre. Car cette musique n'est pas concernée par l'harmonie telle qu'elle est généralement comprise, lorsque la qualité de l'harmonie résulte d'un mélange de différents éléments. Ici, nous sommes concernés par la coexistence des dissemblables, et les points centraux où se produit la fusion sont multiples : les oreilles des auditeurs, où qu'ils se trouvent. »[382] Ainsi, il n'y a pas un mais plusieurs centres, la spatialisation de l'écoute n'est plus seulement frontale, mais diverse, diffuse et imprévisible.

L'esthétique du foutoir

Contraires aux présentations qui fétichisent les œuvres dans le *white cube* des galeries et des musées, des esthétiques du désordre et du dispersé sont apparues. Les œuvres, parfois sous la forme de l'installation, de l'exposition collective, du bazar et de la foire, prolifèrent, se répandent, se disséminent de manière chaotique. Dans un article de *artnet Magazine* de juillet 2005, le critique d'art américain Jerry Saltz déclarait comme relevant d'« esthétiques du foutoir » (*clusterfuck esthetics*) un ensemble d'œuvres, principalement des installations, qui prolifèrent dans un chaos organisé à travers l'espace du musée ou de la galerie. « Que vous appeliez cela, écrit-il, la Nouvelle Cacophonie ou la Vieille Cacophonie, l'Agglomérationnisme, le Désorientationnisme, […], la pratique des montages tentaculaires, souvent infiniment organisés, et d'installations carnavalesques bourrées de choses, fait que de plus en plus de galeries et musées ressemblent à des grands magasins, à des ferrailleries, et à des films catastrophe. Il s'agit d'une architecture de la non-architecture, un Gesamtkunstwerk ou "œuvre d'art totale", dont les racines sont dans l'opéra, Dada, le Merzbau et l'asile de fous. »[383] Des artistes comme Thomas Hirschhorn ou Mike Kelley, avec une accumulation de

[382] CAGE John, *Op. cit.* note 337, p. 13.

[383] SALTZ Jerry, « Clusterfuck esthetics », in : *artnet Magazine,* 12 juillet 2005 : « Whether you call it the New Cacophony or the Old Cacophony, Agglomerationism, Disorientationism, the Anti Dia or just a raging bile duct, the practice of mounting sprawling, often infinitely organized, jam-packed carnivalesque installations is making more and more galleries and museums feel like department stores, junkyards, and disaster films. It is an

bruits, de musiques, de machines, d'images, de matières, de lumières, d'odeurs parfois, absorbent le visiteur dans un maelström sensoriel et symbolique. Ces dispositifs chaotiques, grinçants et festifs renvoient le spectateur à la vacuité festive. Le désordre y est souvent utilisé comme une machine plurielle et critique de répétition et d'oppression, correspondant aux opportunités technologiques et au schéma marketing du spectaculaire, imposant sa puissance brute, avec l'énergie d'une industrie culturelle. Restent à inventer des accrochages dispersés relevant d'une esthétique négative, dans un certain retrait, impliquant la perte, l'incomplétude, l'inessentiel.

« L'anti-exposition »

L'œuvre est liée à un mode de vie et de pensée. « La dimension poïétique est fondamentale dans mon travail », revendique l'artiste Germain Roesz. Elle « s'expose, précise Michelle Debat, dans ses incessants allers et retours entre dessins, carnets, écrits, sculptures… histoire de palimpsestes, histoire de gestes et d'actes, de choix et d'abandons, de fulgurances et de disparitions… »[384] L'œuvre s'inscrit ainsi dans une histoire, dans une généalogie complexe, elle se tisse et se tresse d'instants et de pratiques multiples, de souvenirs et d'expériences. Plutôt que d'accentuer l'œuvre comme réalisation, concrétion, un certain nombre de démarches la placent dans son processus de création, comme possible seulement. La notion de dispositif inscrit ainsi l'œuvre dans des contraintes préexistantes. L'œuvre passe au même plan que le contexte de sa venue. Elle perd de son unité insulaire. Ce qui s'expose alors, c'est un fragment. Le dévoilement du labyrinthe poïétique permet également une immersion dans la durée créatrice.

Tadeusz Kantor énumérait en 1963, dans un manifeste poétique de « l'anti-exposition », l'environnement qu'il entendait exposer, à savoir ce qui avait rendu possible l'œuvre, à défaut de l'œuvre elle-même : « L'œuvre d'art, / tranche de la création, / isolée, cadrée, / […] est une *illusion* de création. […] Il faut reconnaître comme création / tout ce qui n'est pas encore devenu / ce qu'on appelle une œuvre d'art, / ce qui n'a pas encore été *immobilisé, /* […] les notations des problèmes urgents / des idées, / des découvertes, / les plans, / les projets, / les conceptions, / les partitions, / les *matériaux*, // les actions collatérales /Tout cela / mélangé / (jusqu'alors artificiellement séparé) / avec la pulpe de la vie : / les faits / les événements / les personnes / les lettres, journaux, calendriers, / les adresses, les dates / les cartes, les billets de

---

architecture of no architecture, a gesamtkunstwerk or "total artwork," whose roots are in opera, Dada, the Merzbau and the madhouse. » http://www.artnet.com/magazineus/features/saltz/saltz12-7-05.asp

[384] DEBAT Michelle, « Une généalogie du temps et de la matière, ou les chemins du Peindre », in : *Germain Roesz, peintures 1970-2011,* éditions l'Harmattan/Cour Carrée, Paris, 2012, p. 12

voyage, / les rencontres… »[385] Il s'agissait pour Kantor de refuser à la fois la fermeture de l'œuvre et la fermeture du rapport à l'œuvre dans une relation sujet-objet. « L'EXPOSITION, écrivait-il encore, / perd sa fonction habituelle, indifférente, de présentation et de documentation, / devient un / ENVIRONNEMENT ACTIF / entraînant le spectateur dans des péripéties et des embuscades […]. »[386] La multiplicité de ce qui était montré, l'absence de l'œuvre et la présentation de ce qui avait accompagné son élaboration devenaient plus importantes que l'œuvre elle-même. Kantor présentait ainsi les 937 objets alors exposés : « esquisses / dessins / projets / plans / idées / définitions / analyses / manifestes / albums / préceptes / recettes / notes / descriptions / jeux / amusements / paysages / batailles / métamorphoses / exemplaires uniques / perspectives / panoramas / reliquats / pauses / anéantissements / bric-à-brac / rendez-vous / lettres / documents / commentaires / assemblages / collages / emballages / et / ainsi / de suite »[387]. La suite dispersée de documents opératoires ou non, d'accessoires, est en relation avec l'œuvre manquante. Elle remet en question l'aura de l'œuvre non sans risquer la mise en scène fétichiste de sa production.

Lorsque l'œuvre se situe dans une action (œuvres in situ, performances, arts en prise avec la présence, la vidéo), alors des traces, des documents, des dérivés sont produits ou prélevés et constituent la vitrine de l'œuvre. La question de leur définition se pose. Robert Smithson (1938-1973) a inventé la notion de non-site pour nommer ce qui, dans le land art, est voué à l'exposition : matériaux prélevés sur le site, photos, cartes : « C'est l'art (non-site) qui contient le site, et non le site qui sert de support à l'art. »[388] Des déplacements sont opérés par les artistes ou les collectionneurs dans ce qui définit ce qui fait œuvre ou document. Les codes et les définitions sont brouillés. La vitrine (figure 13) contenant les objets ayant servi à l'élaboration du film de Fishli et Weiss pour leur film *Der Lauf der Dinge (le Cours des choses,* 1987) est devenue une icône justifiant une querelle publique à Zürich lors de sa vente publique[389] : la vente de la vitrine, reçue gracieusement en 1987 par Alfred Richterich pour son aide à la réalisation du film, a été contestée par des proches des artistes et d'autres citoyens de Zürich : le débat notamment portait sur la question de savoir s'il s'agissait d'une « contrepartie » ou d'un « cadeau », et donc sur la valeur prise par un meuble dont le statut restait ambigu. L'œuvre absente est contenue par métonymie dans des fragments ou des

---

[385] KANTOR Tadeusz, *le Théâtre de la mort,* textes réunis par Denis Bablet, Lausanne, éditions L'Âge d'Homme, 2000 [édition originale de 1977], pp. 130-131.
[386] *Idem,* p. 131.
[387] *Id.,* p. 132.
[388] SMITHSON Robert, *The Spiral Jetty,* 1972, cité in : TIBERGHIEN Gilles A., Land Art, Paris, éditions Carré, 1993, p. 109.
[389] Voir : https://www.swissinfo.ch/fre/querelle-sur-le-mythique--cours-des-choses-/7049968

documents qui se substituent à elle, comme dans les modèles complexes de la théologie de la transsubstantiation ou du fétichisme.

B. Temps et dispersion

L'artiste ne produit généralement pas, sur toute sa vie, une œuvre unifiée. Il arrive parfois que, après diverses expériences, il se limite dans ses moyens et concentre ses recherches. Mais souvent aussi, l'errance ne s'arrête pas, ou bien des périodes fournissent l'opportunité d'une liberté supplémentaire, notamment la fin de la vie.

a. L'unité fragile de l'œuvre global

L'œuvre à l'échelle de la vie

L'œuvre (au masculin) est dispersé dans de multiples œuvres. Il peut présenter des facettes différentes ou être unifié dans un concept ou une apparence. Cette unification peut opérer à l'échelle d'une vie d'artiste, avec le choix d'une limitation volontaire des moyens plastiques. Niele Toroni (né en 1937) fait, depuis 1967, dans un « degré zéro de la peinture », des « empreintes de pinceau n° 50 à intervalles réguliers » de 30 centimètres. Roman Opalka (1931-2011) a commencé en 1965 une démarche qui unifiait l'art et la vie : faire succéder à la peinture blanche, avec un pinceau de taille identique, dans ce qu'il appelait *Détail,* à partir du chiffre un, les nombres sur ses toiles, tout en les prononçant et en les enregistrant. En 1972, arrivé au chiffre un million, il ajouta un pour cent de blanc au fond de chaque toile par rapport à la précédente. Il acheva son œuvre le 6 août 2011 par le chiffre 5.607.249. La singularité de chacune de leurs œuvres est liée à des effets de dispositifs : le réglage de la succession numérique et des phénomènes chromatiques chez Opalka ; le support ou le site chez Toroni. Le rapport à l'unité est essentiel. Chaque œuvre n'est pas tant singulière que prise comme échantillon, extraite de déclinaisons, détail d'une unité.

De façon moins systématique, Germain Roesz crée un lien entre les couches de peinture ou entre les toiles par l'utilisation d'une couleur ayant servi à la précédente : « Ainsi est-il tributaire de la couleur précédente laissée dans le pot de la veille. Il rajoute alors le lendemain une autre tonalité, et ainsi de suite […]. »[390] La continuité de la création s'élabore dans la contiguïté des œuvres. Récurrences, effets de miroirs et jeux de la référence opèrent chez le

[390] DEBAT Michelle, *Op. cit.* note 384, p. 15.

peintre comme « un tressage de temporalités »[391] ouvert que le rite de la transmission et de la réutilisation de la peinture inscrit dans un fil unique.

La numérotation des œuvres qui se substitue chez certains artistes contemporains (chez Vincent Corpet par exemple) au travail du titre précise l'ordre de leur succession et constitue déjà un archivage. Quels que soient les phénomènes de répétition, de variation ou de rupture, l'œuvre est alors située dans sa progression chronologique à l'intérieur d'une unité qui est la vie artistique limitée.

L'œuvre : étendue, parcours, mouvement ?

Souvent, la cohérence de l'œuvre, son étendue, ses limites, sont difficiles à apprécier, car la succession des œuvres résonne avec la vie affective et intellectuelle. Henri Michaux oppose ainsi, d'une part l'œuvre qui se fait, réactive, émotive, liée au temps, et, d'autre part, le regard extérieur qui y discerne une totalité, une cohérence, bref qui aperçoit une unité là où l'auteur ne reconnaît que du disparate : « Votre regard observateur et critique, écrit-il en 1981 à Robert Smadja, voit et reçoit l'ensemble de mon œuvre en sa totalité et comme d'un seul tenant. Je ne suis pas à ce mirador. Pour moi, elle est et reste un parcours. Des années, des décennies séparent les parties, les livres. Même les textes que vous citez pour leur sens et la place qu'ils doivent occuper dans votre montage, sont surtout pour moi des réactions qu'un accident, un choc, une période remuante a déclenchées et trouvées nécessaires, objets de parcours […]. »[392] L'ironie que Michaux a pour la position du « mirador », de la position duquel la durée et le parcours se représentent dans l'étendue, cette ironie s'adresse à une vision concentrationnaire et totalisante de l'œuvre, contraire à une démarche dispersée, réactive, fragmentaire, nécessaire, incohérente, labyrinthique. Il oppose ainsi l'œuvre comme surface à l'œuvre comme temporalité.

La tardivité

Parmi les périodes où l'œuvre subit des changements, la vieillesse, sous le nom de tardivité, par opposition à précocité, fait l'objet d'un intérêt particulier, notamment parce que la présence implicite de la mort, la possibilité de la maladie et des handicaps, donne des perspectives différentes. Comme l'écrit Emily Dickinson en 1862 : « Les Condamnés – envisagent – le Lever du soleil / Avec un Délice différent – / Car – la prochaine fois qu'il se montrera flamboyant / Ils doutent d'être là pour le voir – »[393] La vieillesse, parallèlement au

[391] *Idem*, p. 20.
[392] MICHAUX Henri, *Op. cit.* note 144, p. 159-160.
[393] DICKINSON Emily, *Poésies complètes,* traduction par Françoise Delphy, Paris, éditions Flammarion, 2009 pp. 262-263, poème 298 : « The Doomed – regard the Sunrise / With different Delight – / Because – When next it burns abroad / They doubt to whitness it – »

déclin physique, est parfois le temps d'autres commencements, de nouveaux vagabondages, de partis pris intimes. Le poids de la contrainte sociale diminue, en même temps que la contrainte du corps augmente.

Certaines œuvres se déploient tardivement et sont le fruit de la maturité. Marcel Proust (1871-1922) entame une vie de reclus en 1907 et commence *A la recherche du temps perdu,* dont les trois derniers tomes ne seront publiés qu'après sa mort. Le style tardif des artistes est un « domaine de recherche en plein essor »[394], depuis notamment une étude inachevée d'Edward Saïd qui a remis en valeur l'essai que Theodor Adorno avait consacré en 1937 au style tardif (*Spätstil)* de Beethoven La troisième période de Beethoven est le moment où s'entendent l'incomplétude, la discontinuité, une non-maîtrise, des fractures, quelque chose de peu conventionnel : « Son œuvre tardive reste placée sous le signe du processus – mais ce n'est plus un développement, c'est l'étincelle qui court entre deux extrêmes, ne tolérant plus aucun centre sûr, ni aucune harmonie spontanée. »[395] Adorno parle aussi plus loin de cette dernière manière du compositeur comme d'un « paysage morcelé », sans « synthèse harmonieuse », où le choix de la dysharmonie, de la dissonance, du morcellement, du fragmentaire est à l'unisson des « catastrophes »[396].

La compulsion de non-répétition et le déphasage permanent

Le temps, au lieu d'être conçu sous le signe de la cohérence, du continuum, de la concentration, peut être saisi sous le régime de la discontinuité, du désordre. L'instant n'échappe pas à l'atomisation, la perception restant souvent chaotique et fragmentaire. La fin de la vie ne constitue généralement pas un achèvement, mais un inachèvement. L'œuvre n'échappe pas à cette négativité. L'esprit dispersé ne sait pas se tenir à un plan, change d'idée, de direction, d'activité, ne se concentre pas à la tâche. La dispersion est parfois involontaire et ne suit que les mouvements de l'esprit. Elle est aussi parfois volontaire, destinée à déjouer la mécanique de la planification, à rechercher l'effort de renouvellement permanent au prix éventuel d'un égarement. La dispersion s'élabore dans les changements, les déphasages, les déstructurations et les déconstructions. Elle participerait en cela à la différenciation active et volontaire entre artiste et artisan, ce dernier recherchant la sûreté des effets à travers la répétition planifiée des moyens. René Passeron fait l'hypothèse que « l'artiste se

---

[394] MAWER Déborah, « Retour au point de départ ? Les dernières œuvres de musique de Milhaud et la notion de "tardivité", in : HARBEC Jacinthe et LAVOIE Marie-Noëlle (sous la direction de), *Darius Milhaud, compositeur et expérimentateur,* Paris, éditions Vrin, collection Musicologies, 2014, p. 66.

[395] ADORNO Theodor W., *Moments musicaux,* traduit de l'allemand par Martin Kaltenecker, Genève, éditions Contrechamps, 2003 [1937 pour l'édition allemande], p. 12.

[396] *Ibidem*.

caractériserait, surtout dans la période moderne, par un certain refus (ou du moins une honte) de la répétition »[397]. Marcel Duchamp également a un rapport critique à la répétition, qui l'entraîne à traiter le multiple et la reproduction comme un objet spécifique, alors que ses œuvres s'élaborent dans un coq-à-l'âne permanent et dans un renouvellement systématique. D'une certaine manière aussi, il met aussi en question la non-répétitivité réelle du geste de peindre, lorsque le peintre répète à l'envi ses gestes peu variés. Il refuse la répétition incluse dans le style, la série et la variation.

Contre le style

Ce qui passe parfois pour de l'opiniâtreté, de la discipline, de la fidélité, de la rigueur, pour un chemin de vérité, par l'obstination d'un motif, d'un projet ou d'une manière, par la concentration plutôt que par la dispersion, et par l'unité plutôt que par la pluralité, est considéré par Picasso comme une facilité de cuisine. « La plupart des peintres, dit-il, se fabriquent un petit moule à gâteaux, et après, ils font des gâteaux. Toujours les mêmes gâteaux. Ils sont très contents. Un peintre ne doit jamais faire ce que les autres attendent de lui. Le pire ennemi d'un peintre, c'est le style. »[398] Pour lui, la création, dans son modèle biblique de création du monde, tient du « bazar »[399]. L'unité de l'œuvre global est plutôt à considérer dans le mouvement et la durée. Comme l'écrit Olivier Kaeppelin à propos de Gérard Gasiorowski, « la peinture tire le fil d'Héraclite, celui-ci étant son principe et son être, la seule totalité devenant non celle d'un hypothétique grand ensemble, mais celle d'un mouvement qui l'englobe et la définit »[400]. Le fil d'Héraclite ne poursuit pas la métaphore spatiale du labyrinthe comme celui d'Ariane, mais la ligne inconstante et semblable du devenir.

b. Inachèvement et incomplétude de l'œuvre particulière

L'accomplissement de l'œuvre est à mettre en question, en même temps que son inaccomplissement, lequel suppose un accomplissement possible. C'est plutôt le terme d'incomplétude qui conviendrait, introduisant le manque dans la substance de l'œuvre.

---

[397] PASSERON René, *Pour une philosophie de la création,* Paris, éditions Klincksieck, 1989, p. 77.
[398] ASCAL Bernard, *Pablo Picasso. Poèmes et propos,* Paris, éditions EPM, 2013, p. 100.
[399] *Idem*, p. 101
[400] Cité par DESVEAUX Delphine, « L'Ecureuil en sa coquille, ou Portrait de l'artiste en amateur de bric-à-brac », in : *Dans l'atelier. L'Artiste photographié, d'Ingres à Jeff Koons,* catalogue réalisé sous la direction de Delphine Desveaux, Susana Gallego Cuesta et Françoise Reynaud, Paris, éditions Paris Musées, 2016, p. 116.

La ruse de l'inachèvement

L'œuvre ouverte s'oppose à l'œuvre close, mais elle n'est pas moins achevée, ou inachevée, que l'œuvre close. L'inachèvement ou l'achèvement, qu'ils soient volontaires ou accidentels, sont des notions troubles. Dans l'Antiquité et à la Renaissance, l'idée d'achèvement de l'œuvre ne peut être qu'exceptionnel. Comme le rappelle Michael Baxandall, Pline atteste que les « fameux fondateurs de la peinture et de la plastique […] apposaient sur des œuvres finies (et même sur ces chefs-d'œuvre que nous ne nous lassons pas d'admirer) une inscription suspensive, telle que *Apelles faciebat,* ou *Polyclitus faciebat,* comme si l'art dont elles procédaient était toujours en cours de réalisation et inachevé ; […] Il n'y en a je crois pas plus de trois, d'après la tradition, qui aient reçu l'inscription définitive *Ille fecit.* »[401] L'imparfait « faisait » *faciebat)* n'a pas la connotation d'achèvement du passé « il a fait » (*fecit)*. « Il faisait », et quelque circonstance l'a interrompu en chemin.

Pétrarque donna, à la Renaissance, une lecture critique de cette apparente modestie, soulignant la « ruse », la « fourberie » enchérit Baxandall, dont l'artiste antique usait en suspendant l'œuvre à son seul désir. L'œuvre est suspendue dans son inachèvement, le récepteur de l'œuvre est suspendu à la volonté de l'artiste, à la possibilité de retoucher son œuvre : cette ruse, écrit Pétrarque, « lui permettait de garder la liberté de faire à tout moment des additions ou des modifications, et, puisque le jugement des spectateurs était suspendu, l'artiste et son œuvre se présentaient à leur esprit comme dotés d'une perfection d'autant plus magnifique »[402]. La perfection non actualisée dans l'œuvre est affectée à l'esprit de l'artiste.

C'est une ruse de ce genre qui caractérise certaines œuvres de Pierre Boulez, qu'il se réservait le droit de modifier plusieurs dizaines d'années après, ou dont il faisait jouer certains mouvements avant que la totalité de l'œuvre ne soit écrite, si elle l'était jamais. Le compositeur y affirmait surtout son plaisir à demeurer dans la latence de l'œuvre. Il employait la métaphore du labyrinthe pour désigner l'espace mental et artistique de l'artiste : « […] je suis une sorte de champion de l'inachèvement… Explorer le labyrinthe devient si fascinant qu'on n'éprouve plus le besoin d'en sortir. »[403] La multiplicité des possibilités situent le faire artistique dans une architecture conçue pour s'égarer dans l'infinité exploratoire. La ruse de l'inachèvement permet à l'auteur de garder le pouvoir sur son œuvre. Mais elle est aussi plaisir du labyrinthe poïétique.

---

[401] Cité par : BAXANDALL Michael, *les Humanistes à la découverte de la composition en peinture. 1340-1450*, traduit de l'anglais par Maurice Brock, Paris, éditions du Seuil, 1989 (édition originale en anglais de 1971), p. 87.
[402] *Ibidem*.
[403] BOULEZ Pierre, *Regards sur autrui Points de repère II,* Paris, Christian Bourgois Editeur, 2005, p. 661.

L'incomplétude

Certaines œuvres sont conçues dans l'idée de la perfection, de la clôture sur elles-mêmes, du fini et de la finition. Elles accentuent en elles l'idée de cloisonnement, de complétude, de système. La conception générale, la facture participent à ce sentiment. D'autres éléments, aux limites de la chose fabriquée, tels le cadre, le vernis, ou des accords appuyés, des points d'orgue, soulignent la fermeture de l'œuvre, son isolement, son insularité. L'œuvre finie se situe dans l'orgueil de la forme, en tant que singularité singulière. D'autres œuvres au contraire se bâtissent en conservant l'idée d'ouverture, d'impossible perfection. Elles sont accessibles aux repentirs, aux changements, à des interventions tierces. Elles peuvent délibérément rester inachevées, dans une esthétique de la ruine, du fragment, du brouillon, de l'imparfait, du vide. Le poème est, dans maintes formes contemporaines, marqué par la retenue et le manque. « L'œuvre n'advient, selon [Blanchot], que par une impossibilité qui "n'est plus privation mais affirmation", elle tire toute sa puissance de l'acceptation même de son impuissance à aboutir. "L'œuvre pour l'artiste est toujours infinie, non finie", affirme-t-il, reprenant la définition que donne Paul Valéry de la maîtrise dans l'art. L'œuvre est "cet événement singulier qui se dévoile comme n'appartenant pas à la sphère de l'accomplissement". »[404] L'incomplétude est ce qu'affirme l'œuvre, par opposition à ce qui s'affiche dans la perfection. L'œuvre recherche l'incomplétude.

L'inachevé et le lacunaire

L'inachèvement d'une œuvre est presque définitif avec la mort de l'artiste. Les pièces non terminées de Pierre Boulez ou de Schoenberg, le brouillon du *Livre* de Mallarmé, les textes que Kafka ne voulait pas publier sont reçus en l'état. L'inachèvement est souvent ambigu. Dans le cas de l'opéra *Moïse et Aaron,* d'Arnold Schoenberg, c'est plutôt par une sorte de logique intrinsèque que le compositeur aurait été amené à ne pas écrire de musique pour le troisième acte, alors qu'il en avait l'intention première. Comme l'explique Olivier Revault d'Allonnes, Schoenberg qui, pour cette œuvre, écrivait et composait en même temps, a repoussé l'étape de la mise en musique du troisième acte, alors que celle-ci ne lui aurait demandé que « quelques semaines ». Revault d'Allonnes explique que « la musique, qui venait d'appuyer la scène païenne de l'orgie, était encore trop proche de l'image, en somme trop "souillée", pour qu'il puisse y avoir musique dans l'acte III, texte du reste magnifique, et tout entier consacré à la Loi, à sa pureté, à sa dureté sans doute, mais aussi à toutes ses

[404] CIFALI Mireille, *le Lien éducatif: contre-jour psychanalytique,* Paris, éditions PUF, 2005 (5e édition) [1994], p. 36.

promesses »[405]. Que la musique puisse porter la mémoire de l'image, et que son absence laisse à nu le texte, par un contraste qui creuse le sens, auraient rendu vaine la recherche d'un accompagnement musical. Or le philosophe fait remarquer que les enregistrements discographiques de l'opéra omettent délibérément l'acte III. « Il y a là, souligne-t-il, une véritable tromperie sur la marchandise ; Schoenberg a écrit cet acte III qui est la vérité de tout l'opéra que l'on répute à tort "inachevé". »[406] La loi tacite du genre, associée aux bonnes pratiques commerciales et à l'incertitude sur les intentions de l'auteur, rend lointaine une logique de l'œuvre qui traite du rapport de la mémoire musicale à l'image et à la loi biblique.

Les œuvres inachevées, par abandon volontaire ou involontaire, portent ainsi la trace de leur délaissement. Il y a en elles du manque, de l'incomplétude, des brèches qui stimulent l'imagination. L'œuvre interrompue, troublée par les silences, les trous, les vides, cesse d'imposer son unité et de souligner sa puissance et celle de l'auteur. Les œuvres lacunaires ont la même ambivalence. Les fragments des présocratiques fondent une partie de la philosophie contemporaine. L'œuvre abîmée, parcellaire, porte la vérité du fragment. L'incomplétude s'y lit comme vérité des vérités qui s'abîment dans le temps.

Ouverture de l'œuvre dans sa réception

L'œuvre apparaît intrinsèquement ouverte, en tant qu'elle est accessible à l'interprétation, à la réception, à la destruction, à la restauration. Elle est insuffisante et fragile. Elle trouve un surplus d'achèvement dans le moment de son ouverture, dans sa confrontation à la sensation. Comme le souligne Victoria Llort Llopart, « l'achèvement ou l'ouverture de l'œuvre d'art se produit au moment de l'approche de l'objet esthétique, car l'œuvre d'art est un objet sur lequel chaque approche agit. »[407] Le récepteur actualise le battement de l'œuvre comme entité ambiguë. L'ouverture de l'œuvre se remarque aussi à sa discursivité fragmentaire et contradictoire. Lors des vernissages, l'artiste recueille parfois cette pluralité d'interprétations où l'œuvre est détournée dans le territoire de sa réception.

Stratégies de l'œuvre ouverte : le problème de la fin d'œuvre

Pour les arts diachroniques comme la littérature, le cinéma ou la musique, la fin de l'œuvre est une évidence objective qu'il s'agit de modifier afin d'ouvrir la fin d'œuvre à un sentiment d'inachevé. On retrouve dans l'exercice universitaire de la dissertation une ouverture sur

---

[405] REVAULT D'ALLONNES Olivier, « Présences de la loi », in : COHEN-LEVINAS Danielle (dirigé par), *la Loi musicale. Ce que l'Histoire nous (dés)apprend, P*aris, L'Harmattan, collection L'Itinéraire, 1999 (première édition en 1996 dans *les Cahiers de philosophie* n°20, Lille, 1996), p. 257.

[406] *Ibidem.*

[407] LLORT LLOPART Victoria, « De la réception musicale dans la littérature : quel rôle pour la fin d'œuvre ? », in : CAUX Grégoire et ROGER Mathias (dirigé par), *la Fin d'œuvre en musique,* Paris, éditions Delatour France, collection Pensée musicale, 2013, p. 42.

d'autres problématiques à la fin de la conclusion. Ainsi, la pensée ne prend pas la forme d'un discours fermé et définitif. En musique, certaines harmonies sont suspensives, interrogatives, et diminuent le sentiment de clôture. Dans un article intitulé « Conclure sous forme d'ouverture »[408], Mathias Roger s'intéresse aux stratégies conclusives de trois œuvres du début du vingtième siècle, de Claude Debussy, Maurice Ravel, Albert Roussel, sur le thème de la nuit. Son analyse musicologique le conduit à discerner l'absence de clausules marquées, la présence d'accords suspensifs, et à remarquer que le mouvement cadentiel, tombant, conclusif, commence parfois très loin dans le corps de l'œuvre et se dilue finalement dans un indiscernable : « Nous avons ainsi pu déterminer, pour chacune des trois musiques de la nuit présentées, le moment de la fin, l'espace de clôture signifiant l'achèvement du discours musical et du mouvement. Or, paradoxalement, cette analyse a mis en évidence bien plus des stratégies d'ouverture que des procédés de clôture. En effet, soit par la longueur et la lenteur intrinsèques de la zone de conclusion, soit par l'attitude manifeste d'estomper ou parfois même de supprimer les clausules internes ou externes, il ressort une volonté de décloisonner cet espace de fin, de suggérer la non-finitude du discours musical. »[409]

Mathias Roger souligne que cette non-finitude est en partie induite par le thème de la nuit romantique, figure de l'infini, abolissant les limites et les mesures de l'espace et du temps. Elle est aussi une attitude esthétique de distance envers les cloisons, les découpages trop marqués de la temporalité. L'œuvre ouverte s'étire, elle joue des incertitudes de la durée. L'évolution de la musique vers l'atonalité et la dissolution des rapports modaux au début du XX^{e} siècle expliquent aussi que « de nombreuses pièces relèvent d'une fin suspensive, propre notamment à la dissolution progressive du langage tonal engagée par les compositeurs de cette époque »[410]. Ainsi, l'œuvre s'élabore dans l'approfondissement de ses lacunes, dans la disparition de ses cadres temporels, dans l'abolition ou l'estompage de sa fin et de ses contours.

Le temps de l'œuvre et le temps dans l'œuvre sont donc marqués par l'incomplétude et la dissolution. Ils sont déstructurés par des forces négatives qui s'affirment. L'Histoire elle-même n'apparaît plus comme un récit, mais comme une sphère de turbulences que toutes les informations ne parviennent plus à maîtriser.

---

[408] ROGER Mathias, « Conclure sous forme d'ouverture : l'exemple des musiques de la nuit », in : CAUX Grégoire et ROGER Mathias, *Idem*, pp 13-23.
[409] *Id.*, pp. 16 et 17.
[410] *Id.,* p. 19.

c. Anachronie, contemporanéité et prophétie

L'hétérogénéité du temps présent

La contemporanéité ne forme pas un tout homogène. Elle est, comme le présent, insaisissable, mouvante, plurielle. Les individus évoluent dans des strates temporelles différentes, par l'âge, l'histoire, la culture. Le paradoxe d'un instant présent impossible à approcher par sa fugacité même est doublé par l'empêchement d'une saisie phénoménologique qui ne soit pas mêlée de culture et de représentation. Les artistes se définissent parfois comme détachés des esthétiques anciennes et rattachés à un futur dont ils sont les pierres fondatrices. Ce n'est pourtant pas dans le futur ou dans le passé, mais dans ce qu'il y a de plus présent que se situe la contemporanéité. Michel Leiris, dans une notation du 21 octobre 1942, rapporte la difficulté de se projeter dans un présent qui s'affirme sans nostalgie : « Caractère "anachronique" (j'emprunte ce mot à Duchamp qui l'employa dans une conversation que j'ai eue avec lui il y a plusieurs années : sa volonté d'éliminer de ses œuvres tout élément "anachronique") de mon activité littéraire : je me replie toujours sur le passé, je suis hypnotisé par mes souvenirs d'enfance ou de jeunesse, plus généralement par tout ce qui est souvenir. »[411]

C'est la forme subjective qui, dans la dévotion au passé, demeure ancienne chez Leiris et qui, à travers les crises existentielles, réclame une actualisation radicale. Autant la complexité des liaisons temporelles est un cocon singulier où se tissent des écritures rebelles, autant la nécessité de s'inscrire dans la vie présente des formes s'impose comme une sortie de la chrysalide et un pas vers « l'objectivité » de l'œuvre, ainsi que le rapporte Pierre Vilar, citant le journal de Leiris : « Après l'épisode dramatique de la tentative de suicide de 1957, Leiris envisagera de "reprendre *la Règle du jeu* avec l'ambition d'en faire une œuvre objective totale, du type *Livre* de Mallarmé ou *Mariée mise à nu* de Duchamp". »[412] Seules l'adhésion apathique au temps présent et l'abolition de toute nostalgie inscrivent l'œuvre au plus près du réel et au plus loin de l'imaginaire. La froideur et l'ataraxie caractéristiques du plasticien post-duchampien sont les corollaires négatifs de la jubilation consommatoire et du vide publicitaire. Ils adhèrent au contemporain dans l'objectivité post-humaine de la technique et de l'objet.

De façon nostalgique, d'autres œuvres se construisent dans l'évitement du temps présent, dont la fuite est aussi impossible que la rencontre. Elles se tissent sur un imaginaire du passé ou les intuitions de l'avenir, s'élaborent autour de complexes temporels originaux. La basse

---

[411] LEIRIS Michel, *Ecrits sur l'art,* édition établie par Pierre Vilar, Paris, CNRS Editions, 2011, p. 635.
[412] *Ibidem*.

technologie, les techniques anciennes ou datées sont alors des mises à distance de la contemporanéité, des résistances qui ne sont pas inscrites au cœur du processus historique. Mais l'artiste ne doit pas être mystifié par sa thématique ou ses procédés. L'écrivain qui rédige à l'ordinateur ou le compositeur qui utilise des logiciels sont tributaires d'une écriture informatisée.

Marcel Duchamp ironise sur l'impossibilité du peintre contemporain à échapper, dans la dimension du coup de pinceau, aux notions d'assemblage et de ready-made. Même une démarche aussi traditionnelle que la peinture doit être pensée dans la contemporanéité de ses composants. Comme le souligne Didier Semin, « l'emblème du *déjà fait,* le *ready-made* duchampien, ne doit pas être regardé comme une origine, un *pronunciamento* fondateur de la modernité, mais comme une fiction littéraire [ou une catégorie esthétique] qui commente et accompagne une évolution en train de se produire ou de s'accentuer. "Comme les tubes de peinture utilisés par l'artiste sont des produits manufacturés et tout faits, nous devons conclure que toutes les toiles du monde sont des *ready-made* aidés et des travaux d'assemblage", dit Marcel Duchamp. »[413] L'artiste moderne est, comme le sportif, la vitrine de l'équipementier. L'œuvre ne sort pas de l'univers manufacturier. Sa contemporanéité matérielle est inévitable.

Le jeu prophétique

Les arts n'avancent pas seulement par des progressions dialectiques spécialisées et par ruptures réfléchies. Il y a lieu d'accorder une attention particulière aux ratés, aux folies, aux plaisanteries. La cacophonie involontaire du jeune Jean-Jacques Rousseau (voir plus haut, deuxième partie) a été mise en œuvre dans certaines compositions aléatoires du XX^{e} siècle. Cage a mis en pratique les annotations de Satie. De même, les monochromes ont été anticipés par les plaisanteries d'Alphonse Allais. L'œuvre de Cage, intitulée *4'33''* (voir figure 14), qui requiert le silence du musicien, a été elle aussi, de façon humoristique, prophétisée par un certain Henri Falk, dans un « Conte futuriste », intitulé *la Musique d'après-demain* et paru en juin 1913 : « M. Leycidéçons, compositeur de musique, songeait, amer, devant son papier, que l'école futuriste d'hier était devenue l'école actuelle. A présent, l'imitation de tous les cris, gloussements, bruits, tonitruements possibles formait l'usage musical courant. Le répertoire de l'Opéra comprenait *Zimzouïchucra-tapoum,* drame lyrico-dynamital en deux écroulements et quatre explosions, et *Patapifolalaquestcequ'ymfait*, épopée musicale en trois charges et quatre assauts-viols-pillages. L'Opéra-Comique jouait régulièrement *Rititipotouït,* gazouillis en deux actes, et classique était désormais le *Ballet des Borborygmes*. C'est

[413] SEMIN Didier, *le Peintre et son modèle déposé,* Genève, éditions Mamco, 2001, p. 23.

pourquoi Lycodéçons méditait mélancolique. Soudain, il pétarada : – Jarnicotons ! Puisqu'on a lyrisé tous les bruits de la nature, depuis le murmure de l'ouragan jusqu'au beuglement du cricri, je vais mettre, moi, ses silences en musique. Le *"silencisme",* voilà la musique de l'avenir ! Lycodéçons accumula pauses et soupirs sur points d'orgue et termina en moins d'un an une symphonie *silenciste* qu'il intitula *Motus.* Le tout-Paris, très intrigué, se rua au Concert Chapiteau pour savourer la symphonie. Deux cents musiciens, dans la fosse, accordaient leurs instruments. Le chef d'orchestre, seul visible, leva sa baguette et battit la mesure : les musiciens se turent avec beaucoup d'ensemble […]. L'impression fut excellente : enfin l'on goûtait de la musique discrète, reposante, sans discordances. Le chef d'orchestre, en sueur, s'arrêta. Des ovations jaillirent, et les critiques exaltèrent à l'envi la simplicité d'une technique où pas une note n'était de trop. Le *"silencisme"* était fondé. Il connut une heureuse fortune, étant sympathique même aux mélophobes, accessibles aux innombrables compositeurs amateurs, et permettant aux sourds sans emploi de s'adonner avec brio à la critique musicale. »[414] La fantaisie de l'imagination, l'erreur ou l'imposture réussissent parfois là où le travail, empêché par les idéologies artistiques et les représentations culturelles, ne parvient pas à accéder.

C. L'œuvre et le travail

a. L'ambiguïté du mot travail

La notion de travail est souvent utilisée actuellement pour désigner l'œuvre, surtout dans le milieu de l'art. Cette expression est peut-être un anglicisme, la transposition de l'anglais *work of art,* qui désigne « l'œuvre d'art ». Le mot œuvre, qui ressemble au mot œuf, résonne en français comme une création organique. Il est empreint de subjectivité viscérale. Il vient pourtant du mot latin *opera,* qui désigne « les travaux » ou « le travail »[415]. Réduite à un travail, l'œuvre en tant que « travail » n'est cependant même plus un « travail d'art ». Ce glissement est peut-être un symptôme de la banalisation de l'art et du travail créatif dans une société fragmentée. L'art s'inscrit dans la division du travail et l'organisation de la production.

---

[414] Cité in : RUSSOLO Luigi, *l'Art des bruits,* introduction et textes établis par Giovanni Lista et traduits de l'italien par Nina Sparta, éditions l'Age d'homme, Lausanne, 2001 [édition originale de 1975 ; nouvelle édition du texte écrit par Luigi Russolo en 1916], pp. 9 et 10.
[415] Voir : http://cnrtl.fr/etymologie/oeuvre

L'œuvre est cependant liée au commerce, à la valeur et au travail d'une manière particulière par rapport aux autres biens de consommation. L'art de commande étant minoritaire, elle est souvent peu déférente aux publics, ou alors de façon très segmentée. Elle est déterminée davantage selon des enjeux personnels ou relevant de l'histoire de l'art, cette indépendance et cette autodétermination étant également prescrites aux artistes. La notion de travail est trouble dans ce processus, notamment parce que la valeur de l'œuvre n'est pas indexée au temps de travail ni aux matériaux utilisés, mais à d'autres critères, comme la rareté, la demande. Le travail a un sens élargi et pluriel, qui prend en compte l'élaboration, la réflexion, la méditation, la discussion, et même la latence, le sommeil. A ce niveau, on peut parler d'une absorption dans le travail de l'œuvre. Forme de pléonasme, ce travail (issu, on l'a vu, du latin *opus, opera,* le travail, les travaux*)* de l'œuvre est littéralement un « travail du travail ». C'est le travail qui est travaillé dans l'œuvre. L'œuvre pose constamment la question du travail, de ce qu'est le travail, de ce en quoi il consiste, de son début et de sa fin. Ce qu'apprécie l'idéologie capitaliste dans l'œuvre, c'est non seulement sa capacité à produire de la valeur, mais aussi l'exemple que donne l'artiste d'une aliénation totale et passionnée dans le travail.

Le temps de travail

Le temps de travail nécessaire à produire une œuvre est variable selon les artistes et difficile à comptabiliser. Il ne se limite pas au temps effectivement passé à la production. La réflexion, la discussion, la contemplation, la concentration et la dispersion sont incluses dans l'élaboration. Une œuvre réalisée en moins d'une minute par un artiste gestuel ou une œuvre virtuelle créée conceptuellement sont le plus souvent liées à des travaux préparatoires, à un conditionnement particulier. L'artiste apparaît comme un travailleur de l'esprit spécialisé, un ingénieur. Son talent et sa performance ne sont pas mesurés en fonction du temps passé à l'élaboration, mais en fonction de l'œuvre elle-même, indépendamment des circonstances qui ont amené à la produire. L'œuvre survient à un moment donné, semblable à l'instant de trouvaille scientifique, dans un rapport cumulatif, aléatoire, et non quantifiable comme le travail à la tâche. Dès lors, le temps de travail lié à l'œuvre est difficile à évaluer. Christian Dotremont peut, dans un logogramme de 1978, en se posant la question : « Vous travaillez ? », répondre que le travail du poète, qui problématise le temps, se situe dans des flux, des connexions, et non dans une division productiviste du temps : « – Vous travaillez ? /– Tout le temps. / – La nuit aussi ? / – La nuit surtout et la nuit dans le jour. / – Dans quelle branche ? / – Les sources, les racines, les commencements, les entrées et les sorties en

matières. »[416] L'indétermination du savoir poétique et la négativité de la connaissance trouvent une place dans l'oscillation entre l'acte et l'inactivité. Comme le note Magritte, « il faut cette inactivité pour ne pas oublier que la vie est un problème indéfini »[417]. L'indéfinition s'acquiert par le paradoxe du repos, dans le vide duquel les problèmes flottent, se dispersent, se dissolvent, se résolvent, se transforment. Le travail artistique donne aussi l'exemple d'un travail qui n'est pas toujours une souffrance ni une aliénation, mais qui se confond avec les interrogations générales du fait de vivre.

Le temps de travail et l'expérience professionnelle ne sont pas non plus corrélés à l'importance artistique de l'œuvre. L'œuvre est plutôt associée à un ensemble de circonstances, de pensées, d'occasions qui la rendent possible dans sa forme à un moment particulier, un *kaïros*, pour reprendre une notion importante dans la Grèce antique, qui établit une hiérarchie du temps entre les moments opportuns et ceux qui ne le sont pas. Les petites œuvres intenses comme celles de Rimbaud ou de Pergolèse, les livres écrits dans l'urgence comme *les Enfants Tanner* de Robert Walser[418] sont des exemples de cette dissociation entre travail effectif et valeur artistique de l'œuvre.

Par l'ambivalence du travail artistique, qui ne se calcule pas dans le temps du travail effectif, il est possible de penser la multidisciplinarité artistique chez un même individu : puisqu'il est impossible de situer le travail spécifique de l'œuvre, chaque exploration ouvre et précise l'ensemble des recherches concomitantes.

Simultanéité des chantiers et travail chaotique

Dans la dispersion pluridisciplinaire, plusieurs chantiers artistiques sont engagés simultanément. L'esprit se disperse dans de multiples ouvrages, parfois sans souci particulier de leur cohérence. Léonard de Vinci est un exemple exceptionnel de cette dispersion. Il travaillait simultanément à plusieurs tableaux, tout en continuant ses recherches techniques et scientifiques. « C'est, souligne Daniel Arasse, dans ce flux ininterrompu, dans cet entrecroisement des "expériences mentales" que réside l'unité intime de ses diverses créations : ces dernières sont les manifestations extérieures, toujours sujettes à être reprises, recommencées, d'un rythme intérieur […]. Cette simultanéité rythmée et la réémergence de configurations qu'elle autorise à des années de distance étaient facilitées, encouragées même peut-être, par le "désordre" et le "chaos" qui régnait dans l'atelier, le maître (et les assistants)

---

[416] DOTREMONT Christian, *Œuvres poétiques complètes,* Paris, éditions du Mercure de France, 2004 [1998], p. 523.

[417] Souligné dans le texte. Lettre du 28 août 1956 à Maurice Rapin, reproduite dans : DRAGUET Michel, *Magritte tout en papier. Collages, dessins, gouaches,* Paris, éditions Hazan, 2006, p. 95.

[418] Ce roman fut écrit en moins de quatre semaines.

pouvant intervenir sur certaines feuilles utilisées longtemps auparavant à propos de tout autre chose. »[419] Des dispositifs, des organisations découlent de cette ouverture à plusieurs projets concomitants, ainsi que des manières particulières de travailler qui, chez Vinci, se caractérisent par l'irrégularité : périodes de travail acharné, interruptions, longues méditations devant l'œuvre en cours, séances brèves où deux coups de pinceaux sont donnés, comme le rapporte son contemporain Matteo Bandello[420].

Le travail inconscient du dispersé

La simultanéité des chantiers diffère le moment de finir et altère le temps séquentiel. Arasse parle de « progression spiralée » et de « labyrinthe que les associations d'idées et d'images entrelacent entre les motifs, les condensations qui s'y font jour pour disparaître et refaire surface sous une forme déplacée »[421]. Une sorte de travail du rêve est à l'œuvre dans l'activité du peintre, par l'absence de polarisation sur une progression linéaire, et au contraire par une approche ouverte à ce qui s'élabore, y compris dans l'éloignement de l'œuvre. On trouvera dans la notion d'œuvre ouverte et de labyrinthe chez Boulez la même attention aux processus inconscients de maturation qui étalent le travail sur plusieurs années tout en autorisant son interruption et la mise en place d'autres projets simultanés.

De l'ambivalence du travail artistique, entre aliénation et labyrinthe existentiel, naît la tentation d'abolir l'œuvre pour ne pas l'abandonner au système de la production.

b. L'absence d'œuvre

La pensée esthétique du Premier Romantisme allemand, attachée à la variété, aux ruptures, au fragment, à l'imagination, s'intéresse à une définition générale de l'art, notamment par la notion d'inutilité. « En un certain sens, résume August Wilhelm Schlegel, le beau est l'antithèse de l'utile ; il est ce qui est privé d'utilité. »[422] Schlegel dénigre les tentatives d'enrôler l'art, de le mettre au service. « Une maison sert à habiter, argumente-t-il. Mais à quoi peuvent bien servir en ce sens un tableau ou un poème ? A rien du tout. Nombreux sont ceux à s'être montrés bien disposés vis-à-vis de ces arts, mais ils les ont mal compris lorsqu'ils les ont recommandés en arguant de leur utilité. Cela veut dire les dévaloriser à l'extrême et mettre la chose sens dessus dessous. » Dire d'une œuvre qu'elle est utile, ou de

[419] ARASSE Daniel, *Léonard de Vinci,* Paris, éditions Hazan, 2002 [1997], p. 329.
[420] Cité in : ARASSE Daniel, *Idem,* p. 328.
[421] *Id.,* p. 331.
[422] SCHLEGEL August Wilhelm, *la Doctrine de l'art. Conférences sur les belles lettres et l'art,* traduit de l'allemand par Marc Géraud et Marc Jimenez, Paris, éditions Klincksieck, 2009, p. 7.

l'art qu'il l'est, même avec les meilleures intentions (édification, engagement, culture), en réduit l'intention et la portée, qui résident essentiellement dans sa négativité par rapport aux pratiques sociales. C'est en tant qu'elles sont inutiles que certaines pratiques et certaines études peuvent parfois, par un jeu de langage, sembler utiles[423]. Mais l'instrumentalisation de l'inutile lui fait quitter sa dimension vivante, négative et libre. Elle est une dernière revanche du monde de l'utile, de la production et du profit. Elle dénie à l'inutile sa spécificité.

L'œuvre n'obéit ni à des processus identifiables et reproductibles, ni à des finalités définies : « Les œuvres de l'art mécanique, écrit encore Schlegel, sont mortes et limitées ; les œuvres de l'art spirituel supérieur sont en soi vivantes et infinies. »[424] Elles visent des « finalités infinies ». Le divorce entre l'artiste et le spéculateur, ou entre l'artiste et le politique, vient de ce que l'un et l'autre réduisent l'art à un rouage dans l'organisation collective, alors que la visée poïétique de l'art est existentielle et heuristique contre toute détermination. L'art, c'est la vie, la résistance, l'opposition au monde de l'utile, et non l'embrigadement, la discipline, la soumission. Cette particularité de l'artistique parmi les activités rejoint en partie une logique de l'inutile, opposée aux logiques de profit, d'efficacité, de sens, qui réifient l'individu et la pensée dans le pratico-pratique et réduisent la beauté dans le marketing. Elle reprend pour l'art les distinctions que Platon fait à propos de la philosophie, pour la distinguer des pratiques qui n'ont pas la vérité pour finalité. La vérité philosophique partage avec la vérité artistique la notion d'un processus incertain, hésitant, diversifié, désintéressé, souvent aporétique.

Lignes d'errance et absence d'œuvre

Félix Guattari pose, dans son rapport avec Gilles Deleuze, en 1972, après la publication de *l'Anti-Œdipe,* une définition de l'œuvre comme le fruit d'un travail organisé qui se distingue de la recherche infinie et tourmentée. Il reproche au philosophe de se saisir de ses idées et de les organiser dans la perspective de l'œuvre, au lieu de s'intéresser à la dynamique de la génération idéologique, rattachée au souffle, à l'angoisse, à la douleur et au besoin d'écrire. La prose poétique de Fernand Deligny sur les « lignes d'erre » des autistes, les ponts construits vers la schizophrénie, l'écoute des zones silencieuses, alimentent dans ces années d'utopie critique les perspectives d'un dépassement de l'œuvre. Comment rendre l'œuvre plus vivante, ou la pensée plus présente, comment réduire la dichotomie, la coupure entre écriture et pensée, sinon par la suspension de l'œuvre ? Deleuze paraît à Guattari encore trop homme de lettres. L'angoisse de Kafka le fascine. Halètement, rêverie, cardiographie de la pensée,

---

[423] Voir ORDINE Nuccio, *l'Utilité de l'inutile. Manifeste,* traduit de l'italien par Luc et Patrick Hersant, Paris, éditions les Belles Lettres, 2013.

[424] SCHLEGEL August Wilhelm *Op. cit.* note 422, p. 6.

c'est le tracé, écrit-il, et non l'œuvre qui importe : « Ecrire pour pas crever. Pour crever autrement. Les phrases se coupent. Halètement d'un à quoi bon. […] Gilles prépare un grand article… Il travaille beaucoup. On n'est vraiment pas de la même dimension ! Je suis une sorte d'autodidacte invétéré, de bricoleur, de personnage à la Jules Verne – *Voyage au centre de la terre.* A ma façon, je n'arrête pas. Mais ça ne se voit pas. Tout dans la tête, rien dans les manches… Je continuerai à donner ces textes à Fanny et, en bout de chaîne, à Gilles. Pour lui, je sens bien qu'ils ne comptent guère. Les idées, oui. Mais ce tracé… Il n'en saisit pas la fonction. Toujours il a l'*œuvre* en vue. Mais pour moi, l'essentiel, au fond, n'est pas là. La source d'énergie est dans le tout-venant. »[425] Guattari reproche à Deleuze de viser l'œuvre quand lui reste dans le tracé de l'errance, dans la dispersion de la survie. Ainsi la rêverie diurne, la réflexion, le souffle, la souffrance sont la face cachée, inaliénable de l'œuvre.

L'œuvre dans l'ordre mental

L'art conceptuel, en portant l'accent sur la conception par opposition à l'œuvre réalisée, joue sur l'écart entre invisible et réalité, entre puissance et acte. La notion d'œuvre, située traditionnellement dans l'objet, est déplacée, voire abolie. L'œuvre, pour Sol LeWitt, peut ne pas accéder au stade concret : « Une œuvre d'art, écrit-il, peut […] ne jamais atteindre le regardeur ou ne jamais quitter l'esprit de l'artiste. »[426] L'œuvre existe au stade conceptuel tant qu'elle n'est pas perçue ou tant qu'elle n'est pas réalisée. Elle reste une œuvre dans l'ordre mental. Elle peut aussi accéder à des plans intermédiaires, comme des croquis, des esquisses, un titre ou des instructions, un mode d'emploi. L'écriture de dispositifs anticipe sur l'exécution, elle détache conception et réalisation.

Dans plusieurs œuvres rattachées au groupe Fluxus, l'effectuation est déléguée. Les instructions sont en elles-mêmes des méditations poétiques. « N° 1. Demandez à l'eau de prendre forme. / Laissez l'eau perdre sa forme / N° 2. Un disque est recouvert de substances solubles à l'eau, telles que colle, sucre, etc. Ensuite faites jouer le disque avec un filet d'eau tombant dessus. Le saphir sera relevé lorsque les gouttes seront dissoutes dans l'eau. »[427] Au début des années cinquante, Jackson Mac Low, qui est passé en 1951 par le Black Mountain College, a proposé des « expériences musicales et conceptuelles » qui font place au hasard et à l'interprétation. Dans *Tree Movie* (1961)*,* il invente une forme de cinéma statique qui ne requiert pas de savoir-faire particulier : « Choisissez un arbre. Montez et cadrez une caméra

---

[425] Cité par : PELBART Peter Pal, « Devenir-Kafka », in : *Chimères n° 77. Chaosmose, penser avec Félix Guattari,* Toulouse, éditions Erès, 2012, p. 176.
[426] LEWITT Sol, « Sentences on conceptual art », publiées dans la revue *0-9*, New York, 1969.
[427] SHIOMI, *Water Music* (1964), cité in : LUSSAC Olivier, *Fluxus et la Musique,* Dijon, les Presses du réel, 2010, p. 267.

de sorte que l'arbre remplisse l'essentiel de l'image. Mettez la caméra en route et laissez-la, sans la déplacer, pendant un certain nombre d'heures quelconque. […] On pourra présenter à l'écran une longueur quelconque du film en commençant à un endroit quelconque de celui-ci. / [note] On peut remplacer le mot arbre par montagne, mer, fleur, lac, etc. »[428] L'écriture de dispositifs rapproche l'œuvre d'une effectuation poétique et mentale. Elle est une expérience de l'univers subjectif et négatif de la pensée imageante, désœuvrée.

Ainsi, dans la dispersion, s'élaborent des espaces et des temps pluriels. L'espace de l'œuvre ou de la présentation est rendu à la pluralité, parfois au chaos ; le temps est dévolu à l'errance, à l'inachèvement. L'œuvre, associée à une forme disséminée de travail, se construit par la dispersion de la pensée et se lie à une poétique de la vie. Elle conserve une capacité critique en cultivant son inutilité, sa contemporanéité et sa négativité.

[428] LUSSAC Olivier, *Fluxus et la Musique,* Dijon, les Presses du réel, 2010, p. 37.

III. L'œuvre de la négativité

Le vitalisme de l'œuvre de la démultiplication est, dans l'œuvre de la dispersion, affecté d'une contradiction : fourmillant dans le chaos spatial et la confusion des temps, il trouve son point d'équilibre dans l'incomplétude et l'absence. Le choix d'une notion négative comme la dispersion conduit dans le champ de la négativité, qui garde encore un pouvoir critique. La négativité, c'est l'attention à l'absence, c'est la puissance de la mort au sein de la vie. L'œuvre de la négativité est d'abord la négation de l'œuvre en tant que mythe. La singularité de l'art est souvent instrumentalisée dans des mensonges idéologiques ou commerciaux. L'œuvre de la négativité est aussi la relation que l'œuvre entretient avec les fantômes de l'inconscient. Elle est en outre un élément particulier dans l'univers fantomatique généré par les technologies : l'art donne le spectacle de la mort sociétale. Cette négativité apparaît comme un idéal artistique et critique vers lequel l'artiste ne peut que tendre sans parvenir, sauf exception, comme Beckett ou Mallarmé, à l'approcher. Elle se caractérise par la place offerte au vide, au silence, au hasard, à l'infini, à l'indifférence, au « désarrangement » (Blanchot). Le choix de la négativité provoque la désagrégation interne de l'œuvre, comme le montre le rapport progressif de Mallarmé avec le vers libre et le poème spatialisé. Adorno se réfère à Beckett pour défendre le lien entre l'œuvre et la négativité. L'unité de l'œuvre nouvelle se construit contre le sens. « L'œuvre d'art niant radicalement le *sens* est [selon Adorno] "contrainte à une unité qui autrefois devait représenter le sens. Les œuvres d'art deviennent, même contre leur propre volonté, des configurations de sens, dans la mesure où elles nient le sens." »[429] Le sens ne s'acquiert que par la négation du sens, tandis que l'affirmation nostalgique du sens fait appel à des sortilèges rebattus. La négation fait demeurer dans la suspension et échapper à la détermination.

[429] MÜNSTER Arno, *Adorno. Une introduction. Il n'y a pas de vraie vie dans la vie fausse,* Paris, éditions Hermann, 2008, p. 193. La citation d'Adorno est extraite de la *Théorie esthétique.*

A. Démystifications

Le travail de négation de l'œuvre passe par la critique des filtres idéologiques fallacieux qui instrumentalisent l'art. La métaphysique, le désir de savoir s'introduisent dans l'esthétique par rémanence de la religiosité du fétiche.

a. La fétichisation

La proximité de l'art avec la fabrication d'objets rituels et religieux, la complexité et la rareté des qualités artistiques ont favorisé l'invention d'histoires fabuleuses sur l'art. *La Montée au Calvaire*, dite le *Spasimo* (« le Spasme »), de Raphaël, est une huile sur bois de 318 x 229 cm, datant de 1515-1516, commandée pour l'église Santa Maria dello Spasimo de Palerme (figure 15). « Selon Vasari, le navire qui emportait le tableau en Sicile fit naufrage, mais l'œuvre (probablement bien protégée) fut retrouvée miraculeusement en bon état sur les côtes de Gênes, et il fallut une ordonnance du pape Léon X pour obliger les Génois à la restituer à la Sicile. Aucun document ne confirme cette anecdote, qui semble inventée de toutes pièces pour sacraliser le tableau […]. Vasari explique que le *Spasimo,* que lui-même n'a pas vu, est plus célèbre en Sicile que le mont Etna, et, compte tenu de la relative rareté d'œuvres contemporaines sur l'île au début du Cinquecento – a fortiori d'une telle qualité –, ce tableau devait effectivement être perçu comme miraculeux. »[430] Le récit accorde un pouvoir métaphysique à une œuvre contemporaine. Les péripéties rocambolesques de son arrivée sont des ornements narratifs pour relier l'œuvre à la divinité, justifier pèlerinages, dévotion, et rentabiliser son acquisition.

Les peintures religieuses du quinzième siècle italien répondaient à des programmes d'édification limités, comme le rappelle Michael Baxandall : « l'instruction des gens simples », la méditation sur « le mystère de l'incarnation et l'exemple des saints », l'exaltation du « sentiment de dévotion »[431] par la figuration. « L'idolâtrie était une préoccupation constante de la théologie : on savait très bien que les gens simples pouvaient facilement confondre l'image de la divinité ou de la sainteté avec la divinité ou la sainteté elles-mêmes, et la vénérer. »[432] Cependant, dans une idéologie mélangée de religion, l'attitude rationnelle vis-à-vis des images se heurtait à des phénomènes magiques. Ainsi, comme le

---

[430] *Raphaël. Les dernières années,* catalogue réalisé sous la direction de Paul Henry et Tom Johannides, Paris, coédition Hazan et Louvre Editions, 2012, p. 94.
[431] Ainsi que Giovanni di Genova l'avait formalisé en trois points dans son *Catholicon,* dès la fin du treizième siècle. Voir : BAXANDALL Michael, *l'Œil du Quattrocento*, traduit de l'anglais par Yvette Delsaut, Paris, éditions Gallimard, 1985 (édition originale en anglais de 1972), p. 66.
[432] *Idem,* p. 67.

rapporte en 1476 Sicco Polentone dans sa *Vie de saint Antoine de Padoue,* le pape Boniface VIII, ayant fait décorer selon ses instructions la basilique de Saint-Jean-de-Latran à Rome, s'indigna qu'un des peintres eût ajouté de son chef une image de saint Antoine de Padoue et demanda qu'elle soit effacée. « Cependant, raconte Polentone, tous les gens envoyés par le pape pour s'acquitter de cette tâche furent jetés à terre, violemment malmenés et chassés par un esprit gigantesque, fracassant, terrible. »[433] Le saint, du haut des Cieux, se préoccupait peut-être de sa représentation ! On peut douter de la véracité de l'histoire, qui dit cependant qu'un artiste a eu raison d'un pape, quels que soient les procédés employés. L'œuvre, sacralisée par la représentation de la divinité et de la cour céleste, est au cœur de la mystification. L'art religieux est en soi iconodoule.

La magie et les hallucinations

Le monde athée qui commence au dix-huitième siècle compense parfois l'absence de dieu par des entités floues, des fantômes, des esprits, des substances. Ernst Jünger, écrivain allemand et officier de la Wehrmacht, a exercé son regard néoromantique sur Paris occupé. Pour lui, la peinture avait souvent à voir avec la magie, de même que la politique avait une dimension métaphysique. Sortant de l'atelier de Georges Braque le 4 octobre 1943, il nota dans son journal : « J'ai été frappé, dans l'atelier de Braque, par la présence d'une multitude de petits objets – masques, vases, verres, idoles, coquillages et autres choses semblables. J'ai l'impression qu'il s'agissait ici moins de modèles, au sens habituel du mot, que de talismans, de sortes de paratonnerres ou bien d'aimants destinés à concentrer une substance de rêve. Et peut-être, lorsqu'on acquiert un tableau de Braque, possède-t-on chez soi une substance qui recueille et diffuse ensuite ce rayonnement ? »[434] Par un effet de transsubstantiation de matière à matière, en passant par le corps de l'artiste, le pouvoir catalyseur des fétiches et des objets est transformé en puissance d'irradiation du tableau.

Jünger parle plusieurs fois de la dimension magique et conductrice de l'œuvre d'art. Après le Salon d'automne de 1943, au Palais de Tokyo, où il a pu voir des Braque, des Matisse, des Tal Coat, il note à la date du 30 septembre : « La contemplation des œuvres d'art m'a fatigué, comme toujours. L'accumulation d'œuvres d'art a une sorte d'agressivité magique. Quand ensuite nous nous familiarisons avec certaines d'entre elles, ou que nous les accueillons chez nous et les domestiquons, leurs forces s'ajoutent aux nôtres. »[435] Ces textes décrivent un

---

[433] Citéin : *Idem,* p. 68.
[434] JÜNGER Ernst, *Journaux de guerre 1939-1948,* édition établie par Julien Hervier, Paris, éditions Gallimard / Bibliothèque de la Pléiade, 2008, p. 607.
[435] *Idem*, p. 610.

monde traversé de forces magiques. La puissance ésotérique de l'art irrigue alors l'amateur éclairé et aussi le collectionneur.

Cependant, lorsque, chez Giorgio Vasari ou Sicco Polentone, les esprits se mêlent d'art, c'est pour protéger l'intégrité d'une œuvre. Pour l'écrivain allemand, les esprits émanent de l'œuvre, irradient le regardeur et favorisent sa puissance. Pour Jünger, l'œuvre d'art permet non seulement de combler l'individu de forces mystérieuses, mais elle peut l'aider dans ses affaires commerciales : il n'est plus question de luttes théocratiques mais de performance individuelle et capitaliste. Ainsi, à la date du 13 mai 1943, l'écrivain et officier allemand rapporte un dîner qu'il a eu au *Chapon fin* à la Porte Maillot : « Parlé des tableaux et de la magie de la substance artistique qu'ils recèlent en eux. Le banquier Oppenheim, après avoir acheté les *Roses blanches* de Van Gogh, contempla ce tableau deux heures entières, puis se rendit au conseil d'administration où il acquit la majorité des actions de la Banque nationale – sa meilleure affaire. De ce point de vue, la possession de tableaux donne une puissance magique et réelle considérable. »[436] Comme le note l'éditeur du texte, cette anecdote est certainement inventée et colportée avec complaisance, l'Oppenheim acquéreur du tableau de Van Gogh n'étant pas le banquier en question. Cette fantaisie, quoique propre à rassurer les investisseurs, à encourager le renouveau des cabinets de curiosités et à favoriser le colloque singulier avec les œuvres, témoigne des fantasmes fluctuants qui accompagnent la pensée de l'art. La mystification artistique opère dans tous les milieux, selon tous les fantasmes narcissiques : la croyance, la vénalité, la volonté de puissance y puisent de la substance. Dans ce contexte, même le lien entre art et connaissance paraît illusoire.

L'art et la connaissance

La rationalité critique a permis au XVIII^{e} siècle de démystifier les savoirs religieux, les positions prophétiques ou charismatiques. L'art a pris place dans la nouvelle organisation de la connaissance. Kant lui a donné un statut intermédiaire, développant une position bienveillante du savoir discursif face aux univers symboliques individuels. L'universalité du jugement de goût, notamment, associe l'œuvre à une forme d'absolu intersubjectif, que le romantisme allemand développera, ouvrant la voie à une « religion de l'art ». Le rapport de l'art et de la connaissance est pourtant, par la singularité conceptuelle de l'œuvre, la fluctuation des goûts et les limites des artistes, d'abord marqué par le doute. Magritte restait toujours circonspect sur le fétichisme de l'art. « Je pense par exemple (provisoirement), écrit-il le 17 mai 1948 à Louis Scutenaire, que ce qui nous distingue de la pensée générale (malgré

[436] *Idem*, p. 522.

nous, car ce serait hors de question de se distinguer à tout prix), c'est par exemple notre manque complet de croyance dans le fond et dans la forme. Ceux qui sont très actifs ici semblent se raccrocher à la forme, le seul os qui leur reste à ronger. »[437]

La psychologie de la forme contre l'arrière-monde

Dans le discours sur l'art, cette confusion en quelque sorte originaire du fétiche et de l'œuvre se produit parfois au prix d'une distorsion des concepts philosophiques. Isabelle Gadouin a montré comment une critique d'art phénoménologique (portée sur des œuvres qu'on imagine à tort ou à raison hantées par la question du sublime, de la présence, de la mystique, de l'arrière-monde, comme celles de Friedrich, Klee, ou de l'expressionnisme abstrait), détourne et décontextualise certains concepts de la phénoménologie en se les appropriant et en les transformant en outils pour réintroduire une transcendance contre laquelle la philosophie husserlienne notamment s'est construite. La philosophie rationnelle de la donation (« un apparaître de l'objet qui ne peut se faire que sur fond d'inapparence ») est déviée en « mystique de la donation », en sidération mélancolique, avec un vocabulaire de « l'apparition », du « miracle », du « surgissement » de l'œuvre. « Chassez la transcendance, conclut Isabelle Gadouin, elle revient au galop. Ce qui était chez Merleau-Ponty, de l'ordre du point de nouage entre le sujet percevant et l'objet semble avoir basculé finalement vers le triomphe de l'œuvre comme un objet toujours déjà insaisissable. »[438] Ainsi, le discours sur l'œuvre, dispersé dans la pluralité des interprétations et s'effectuant dans la liberté, doit lui-même se soumettre à l'examen critique.

Commerce et fétichisme

L'œuvre est en effet prétexte à grandiloquence par son histoire ambiguë (du fétiche à l'œuvre) et son statut complexe qui, dans certaines approches phénoménologiques ou symboliques, proches du rituel, semblent lui conférer une valeur transcendantale. Les historiens de l'art essaient de distinguer entre pratiques religieuses et fétichistes, d'une part, et domaine de l'art proprement dit. Mais tandis que le fétiche, dans le silence des traditions oubliées, devient un objet d'art, l'œuvre paraît à l'inverse parée d'une aura transcendantale. Le monde de l'art se structure comme une religion laïque, c'est-à-dire séparée des institutions religieuses, mais composée de « reliques » (les œuvres et leurs à-côtés), de lieux « sacrés » (les musées), de « saints » (les artistes valeureux) et de « martyrs » (les artistes maudits et singuliers), d'un clergé, de croyants et de sceptiques. L'Etat aide à la construction des musées comme l'Ancien

---

[437] DRAGUET Michel, *Magritte tout en papier. Collages, dessins, gouaches,* Paris, éditions Hazan, 2006, p. 176

[438] Colloque « La critique / le critique », organisé par le laboratoire Intermedia (UMR 7109 - CNRS - Paris III - ENS), les 12 et 13 mars 2004. http://www.diffusion.ens.fr/index.php?res=conf&idconf=201

Régime favorisait les églises. Il soutient la constitution d'un « clergé » d'universitaires, de commissaires, de médiateurs, d'enseignants qui structurent le rapport public à l'art. L'art paraît en effet un lien anthropologique.

Sortilèges de la marchandise artistique

Les pratiques artistiques, qu'on les renvoie à une activité semi-religieuse ou laïque, semblent un besoin anthropologique. Les peintures et gravures rupestres de la Préhistoire, explique Bataille à propos de la grotte de Lascaux, renvoient à la première expression sensible de l'intériorité de l'homme. L'idée d'œuvres uniques émanant d'individus uniques, octroyant des sensations et un mode d'approche de l'être eux aussi singuliers, accompagne l'individualisation des sociétés et valorise les œuvres dans un esprit humaniste. L'existence d'institutions, de bâtiments, de spéculations, de personnels dédiés insère l'art dans un ensemble étatique, économique et professionnel collaboratif[439], quitte à accentuer dans l'œuvre le sortilège que dénonce Marx à propos de la marchandise. Le musée, soumis à la concurrence et à des objectifs, n'est plus seulement un conservatoire d'œuvres, mais le promoteur de ses collections et le propagateur d'une certaine élévation culturelle par l'art où, malgré les efforts de la rationalité pour sortir de la métaphysique, des pensées magiques, favorisées par des raisons publicitaires, exercent encore leur fascination.

Comment le refus de l'œuvre est payé par un renouveau du fétichisme

La mutation de l'art à partir des années 1910, et en particulier par Dada, a désorganisé les définitions qui maintenaient l'œuvre dans une rhétorique de l'unité. Le pouvoir de l'unité de l'œuvre justifiait le désordre de certains accrochages dans les musées et les salons du dix-huitième et du dix-neuvième siècle. L'accumulation de tableaux sur toute la surface de hauts et longs murs, non seulement ne perturbait pas la relation à l'œuvre singulière, mais somme toute démontrait la capacité du tableau à concentrer et à retenir l'attention. De manière paradoxale, comme on le voit par la représentation du Salon de 1787 au Louvre (figure 16), l'art y était moins l'objet d'un cérémonial qu'aujourd'hui, où le mutisme de rigueur, dans un ordonnancement où la blancheur du décor domine, n'est guère rompu que par les rappels à l'ordre des gardiens ou par la parole autorisée de conférenciers réels ou virtuels. Tandis que, notamment par un désordre interne à l'œuvre, les artistes Dada libéraient l'art des illusions du fétichisme, celui-ci rentrait par la porte de la présentation. Un petit collage de papiers trouvés dans la rue par Schwitters est magnifié par sa présence solitaire dans un cadre précieux sur un mur vide. Le cadre et sa multiplication par l'isolement mural abolissent la discontinuité du

[439] Voir : BECKER Howard S., *Op. cit.* note 252.

collage. La dispersion de la définition de l'art est contrebalancée par une mise en scène de l'œuvre qui concentre l'attention sur l'objet. La revendication du dérisoire pour le dérisoire est transformée en mystère, au nom de pratiques tirant leur profondeur occulte, de l'occultation même de la profondeur.

Nouveauté et déstructuration

Le temps transforme ainsi les sensations et les valeurs. L'œuvre vraiment nouvelle apparaît comme une déstructuration de l'art ancien. Elle paraît d'abord inacceptable et transgressive, avant de prendre place dans le goût général, parfois au bout d'un siècle, comme le montre la lenteur avec laquelle la musique non tonale ou l'art conceptuel sont admis. La difficulté reste, comme le souligne Adorno, même pour des œuvres entrées dans le patrimoine culturel général, de sentir et de comprendre le geste de renversement à l'origine de l'effroi ressenti par les contemporains de l'œuvre. L'œuvre nouvelle se caractérise par un désordre : désordre introduit dans le train de l'art, ressenti par le contemporain comme une explosion dangereuse. Le premier sentiment de l'œuvre est celui où elle apparaît comme révolution active, dangereuse. L'unité retrouvée de l'œuvre par l'action structurante de la culture et de l'habitude, devrait être tempérée par le souvenir actif de la transgression et de la négation, et non édulcoré par son oubli.

Ainsi, l'œuvre d'art est propice à la mystification, volontaire ou involontaire. Elle est plus rarement opposée au scepticisme, sinon sous la forme de la défiance à l'encontre ce qui ne rentre pas dans les cadres de compréhension culturelle. La forme critique de la démystification de l'œuvre, incarnée en particulier par Marcel Duchamp, s'élabore notamment par la mise en doute de la valeur.

b. L'approche critique de l'œuvre et de l'art

Les jugements de valeur affectent les œuvres dans l'opération prosaïque du goût, mais l'universalité du jugement de goût, établie par Kant et mise en doute par Bourdieu, leur confère une autorité. Dans le cadre d'un jugement, un procès se déroule, une sanction frappe. Ce n'est pas seulement l'œuvre qui est condamnée ou relaxée : le juge est jugé à l'aune de son jugement. « *Dies irae »,* jour de colère, est, comme l'écrit Jean-Luc Nancy, l'acte du jugement : « lorsque je juge, je suis jugé. Je suis à chaque instant mesuré à l'exigence de devoir juger et mesuré à l'insistance – peut-être démesurée –, de la question du jugement. Cet instant où je juge, hier, aujourd'hui ou demain, c'est toujours le jour de mon jugement, *dies*

irae. »[440] Certes, le jugement de goût n'a pas la solennité d'un avis de justice, mais il n'en garde pas moins un certain absolu et une sorte d'effectivité.

Les jugements de valeur transforment ainsi le champ de l'art en compétition féroce, en marché, en tribunal, tout en aliénant les juges dans une responsabilité démesurée. La valeur esthétique d'une œuvre est une notion fragile, sans critère et au fond indifférente, si l'art s'adresse à une subjectivité libre. Elle résulte souvent d'un jugement arbitraire et subjectif qui autorise la fétichisation personnelle dans un monde manquant de transcendance. Le jugement, précédé par les « préjugés », souligne Jacques Derrida, est, sauf dénégation, inévitable. Mais il n'a de sens que d'être indéfiniment ajourné, de n'être jamais rendu, dans un procès toujours en cours, dans une énigme[441].

Adorno, sensible à l'opposition des formes régressives et progressives de l'art, considère que toutes choses ne se valent pas, y compris au sein des avant-gardes. Le jugement est rendu difficile par l'ambiguïté des apparences. Il propose de « comparer de bons poèmes de Brecht, qui se présentent comme des attendus de procès-verbaux, avec de mauvais poèmes d'auteur chez lesquels la rébellion contre l'élément poétique régresse au stade pré-esthétique »[442]. Pour Adorno, l'art ouvre à une sorte de transcendance et de frisson, aux contenus flous. L'œuvre, qui n'échappe pas à l'évaluation, doit être en relation avec les forces progressives, mais avec un degré de médiation maximal. Le philosophe trouve des accents kantiens (« sentiment d'être assailli », « copies du frisson de terreur du monde primitif », « caractère effrayant »[443]) pour décrire, non le sentiment du sublime dans le rapport à la nature, mais celui qui perturbe la raison au contact des œuvres importantes.

La valeur esthétique de l'œuvre, comme sa valeur transcendantale, est cependant incertaine. C'est pourquoi l'étude de l'œuvre devrait remplacer le jugement, en l'ajournant, tout en diminuant le préjugé. Walter Benjamin le note : « Encombrement de l'histoire de la littérature par les jugements de valeur. […] Chez le vrai critique, le jugement proprement dit est un élément dernier qu'il s'extirpe, jamais la base première de son entreprise. Dans le cas idéal, il oublie de juger. »[444] Le goût, soumis à l'émotion, à la propagande, au conditionnement

---

[440] NANCY Jean-Luc, « Dies irae », in : DERRIDA J., DESCOMBES V., KORTIAN G., LACOUE-LABARTHE P., LYOTARD J.-F., NANCY J.-L., *la Faculté de juger* [colloque tenu en 1982], Paris, éditions Colloque de Cerisy / Les Editions de Minuit, 2014 [1985], p. 11.

[441] Voir : DERRIDA Jacques, « Préjugés, devant la loi », in : *Idem*, pp. 87-139.

[442] ADORNO Theodor W., *Op. cit.* note 90, p. 119.

[443] *Idem,* p. 120.

[444] BENJAMIN Walter, *Critique et Utopie,* textes choisis par Philippe Ivernel, Paris, éditions Payot / Rivages Poche, 2012, p. 170 [fragment 138 de *Sur la critique de la littérature,* inédit rédigé dans les années 1930].

culturel, reste suspect. La suspension sceptique (*épochè*), qui laisse en attente le jugement, place l'œuvre dans un domaine de curiosité.

L'arbitraire de la valeur

Le jugement de goût est d'ailleurs rarement universel et désintéressé : il constitue le plus souvent un positionnement culturel ou résulte d'un conditionnement. Les succès artistiques paraissent le fruit de hasards ou de calculs incertains, quand ils ne résultent pas de spéculations spécialisées. L'artiste ne peut pas plus décréter la valeur que l'absence de valeur de son travail. « Si l'on expose une œuvre n'ayant pas autre chose à dire que ce qu'elle présente, donc une œuvre contemporaine de type déceptive et déconstruite et scientifique et pas belle, la "réelle imposture" ne se trouverait-elle pas du côté de l'acquisition et de l'évaluation de l'objet (déceptif) en question ? »[445] Une plus-value est transmise par la collection à un objet d'art dévalorisé par son auteur même. C'est le destin des œuvres dadaïstes notamment, qui ont acquis une valeur non seulement économique, mais esthétique.

La valeur des œuvres dans la postérité ou même un futur proche est aléatoire : la reconnaissance n'est pas intrinsèque à l'œuvre, elle n'y est liée qu'à un moment donné par un ensemble de circonstances. Marcel Duchamp estimait que la plupart des œuvres conservées dans les musées sont médiocres et ne doivent leur survie qu'aux aléas de la conservation. « Une œuvre d'art n'existe qu'à partir du moment où un spectateur la regarde. Sinon, elle a été réalisée, mais elle peut disparaître et personne n'en saura rien. Le spectateur la consacre en disant qu'elle est très bien, qu'il faut la garder. Elle passe ensuite à la postérité, et la postérité fait en sorte que les musées soient toujours pleins de tableaux, voyez-vous. J'ai l'impression que le Prado, la National Gallery, le Louvre, ne sont que des réceptacles de choses qui ont survécu, sans doute des médiocrités. Ce n'est pas parce qu'elles sont conservées qu'il faut les croire importantes, ou très belles. Il n'y a aucune raison de leur donner cette étiquette du beau. Pourquoi sont-elles restées ? Ce n'est pas parce qu'elles sont belles, c'est parce qu'elles ont survécu aux lois du hasard. Il y a sans doute des milliers d'artistes qui ont disparu. »[446]

Duchamp ne faisait aucune confiance particulière aux goûts des spectateurs et des conservateurs. Une partie de son travail a pour visée de « désacraliser » l'art fétichisé[447]. « En 1919, disait-il, quand Dada battait son plein, et que nous démolissions beaucoup de choses,

---

[445] ENGRAMER Sammy, « Beau Belge Marie France », in : COLLECTIF, *Posture(s) / imposture(s),* actes du colloque éponyme au Mac/Val les 13 et 14 juin 2008, Paris, éditions Mac/Val, 2008, p. 20.

[446] In : HAMILTON Richard, *Op. cit.* note 172, p. 75.

[447] Marcel Duchamp, entretien pour WBAJ-FM Radio, New York, réalisé par Herbert Crehan, transcrit par Norbert Cowan, publié dans « Dada », *Evidence* n° 3, automne 1961, pp. 36-38. Cité dans « La *Joconde* mérite-t-elle ses moustaches, sa barbiche et plus si affinités ? », par Marc Décimo, in : *Marcel Duchamp, la peinture même,* catalogue dirigé par Cécile Debray, Paris, éditions du Centre Pompidou, 2014, p. 66.

Mona Lisa est devenue la première victime. Je lui ai mis une moustache et un bouc sur le visage, avec seulement l'idée de la désacraliser. » *La Joconde,* qui représente l'œuvre par excellence, pose la question de l'art : chacun se presse pour vérifier que le tableau remplit un contrat tacite de sublimité, et repart perplexe. Les uns retiennent la complexité des sfumatos, d'autres le regard qui semble suivre le spectateur. Mais il est clair que l'apparaître de ce tableau plutôt qu'un autre ne justifie pas un fétichisme collectif. Le regard du conservateur fait l'œuvre en tant que l'œuvre est exposée et conservée, sans justification de valeur absolue.

La dialectique de l'absurde et du sens

L'intensité avec laquelle est regardée *la Joconde* de Léonard de Vinci interroge ce qu'il y a à admirer, où est le beau, dans quelle partie, à quelle distance... Le regardeur est opposé le plus souvent à une double contrainte : la puissance du préjugé (*la Joconde* est le parangon de la beauté picturale) et l'absence de jouissance particulière (hormis l'*Unheimlichkeit* du déjà-vu). Il se heurte à un vide, à une absence, comme Pompée entrant dans le Saint des Saints du Temple de Jérusalem, tel que le décrit Derrida après Hegel : « Curieux de ce qui se trouvait derrière les portes du Tabernacle abritant le Saint des Saints, le Consul s'approche du lieu le plus intérieur du Temple, au centre *(Mittelpunkt)* de l'adoration. Il y cherchait, dit Hegel, "un être, une essence offerte à sa méditation, quelque chose qui fût plein de sens *(Sinnvolles)* pour être proposé à son respect ; et lorsqu'il crut entrer dans ce secret (*Geheimnis*), devant le spectacle ultime, il se sentit mystifié, déçu, trompé (*getauscht*)". »[448] La beauté esthétique est absente de l'œuvre et fonctionne comme mystification. L'œuvre d'art est menacée de n'être qu'une fausse promesse : « Malgré tout, écrit Adorno, on ne peut effacer cette tache qu'est le mensonge de l'art ; rien ne garantit qu'il tienne sa promesse objective. C'est pourquoi toute théorie de l'art doit être également une critique de l'art. »[449] L'art ne s'approche que dans une théorie critique de l'art.

Le travail d'incertitude

Au titre du « non-savoir propre à l'œuvre d'art », Adorno, dans son approche de Beckett, souligne le paradoxe dialectique d'une indifférence prononcée vis-à-vis du sens. Beckett finit par faire sens en dépit du contresens qui consisterait à lui donner du sens : « Le non-savoir propre de l'œuvre d'art qui emphatise l'absurde, celle de Beckett, souligne le point d'indifférence entre le sens et sa négation ; et celui qui y lirait un sens d'une rassurante positivité commettrait assurément un sacrilège contre cette indifférence. Néanmoins, il est impossible de penser une œuvre d'art qui, tout en intégrant en soi l'hétérogène et en se

[448] DERRIDA Jacques, « Préjugés, devant la loi », in : *Op. cit.* note 440, p. 126.
[449] ADORNO Theodor W., *Op. cit.* note 90, p. 125.

tournant contre la cohésion propre de son sens, ne produise pas malgré tout un sens. »[450] L'œuvre nous offre la possibilité d'une négation du sens, une expérience sceptique, proche de l'idiotie à laquelle l'artiste est parfois associé[451]. Mais le non-sens ne libère pas du signifié : il établit un rapport critique, trouble, non rassurant au signifié. La possibilité du sens dans la négation du sens désacralise en retour la possibilité d'un signifiant pur.

Ainsi, la démystification de l'œuvre conduit à une approche critique indéfinie et à des domaines prolongés d'incertitude. La pratique artistique actualise, au niveau de l'œuvre, une puissance de négativité limitée par la capacité critique. L'ambiguïté épistémologique de l'œuvre la situe dans un contexte humain d'imperfection et de négativité qui s'élabore en profondeur, peut-être dans l'écho métaphorique des fantômes de l'inconscient.

B. Fantasmes et fantômes

a. L'œuvre et les fantômes

L'œuvre est la concrétion de fantasmes, non seulement dans la venue d'un espace fantasmatique, mais en tant qu'actualisation du fantasme de l'art. Comme l'écrit Claude Wiart, la peinture relève « de la vision, du fantôme ; elle est équivalent, substitut symbolique du fantasme, structuration fantasmatique temporaire du créateur »[452]. Pour ce psychiatre, certaines contraintes du surmoi, comme le marché ou l'idéalisme, peuvent cependant bloquer le libre jeu du fantasme et la possibilité de donner existence à ce qui hante l'artiste en tant qu'art. L'œuvre est notamment une approche indéterminée des traumatismes de l'enfance qui, ayant échappé à la nomination et parfois même à la sensation, hantent la personne comme structures fantomatiques de l'incommunicabilité. La polysémie de l'œuvre ou son absence de sens se rapportent au mutisme du refoulé. Le silence de l'œuvre d'art, la musicalité, le dialogisme ou l'obscurisme dans les lettres redoublent cette situation enfantine du mutisme traumatique et permettent qu'affleurent les blessures ou les jouissances enfouies. Le médium artistique n'est pas pour autant un nouveau langage plus satisfaisant. « Donner un sens plus

---

[450] ADORNO Theodor W., *l'Art et les Arts,* traduit par Jean Lauxerois et Peter Szendy, Paris, Desclée de Brouwer, 2002 (conférence de 1967), p. 71.

[451] Voir : MAURON Véronique, DE RIABUPIERRE Claude (dirigé par), *les Figures de l'idiot. Rencontres du Fresnoy,* Paris, éditions Léo Scheer, 2004.

[452] WIART Claude, « Des fantasmes et des "ismes" en peinture », in : COLLECTIF, *Art et fantasme,* présenté par Claude Wiart, Eyssel (Suisse), éditions Champ Vallon, collection L'Or d'Atalante, 1984, p. 39.

pur aux mots de la tribu », comme l'écrivait Mallarmé, consiste moins à tenir un discours juste qu'une parole neutre, « une voix étrange »[453], liée à la part profonde de l'intériorité.

Il y a dans l'œuvre des impensés. Le hasard, l'inconscient, l'action la travaillent. L'œuvre se présente en fin de compte comme une concrétion de la pensée, mais en tant qu'elle résulte aussi d'impensés structurants, que ceux-ci relèvent de l'inconscient ou de l'imprévu. Il s'agit d'une forme fantomatique de pensée qui n'est pas advenue à la conscience, qui n'est même pas constituée en langage ou en intention. Certains psychanalystes parlent ainsi d'un sens non advenu, qui se distingue du sens refoulé en tant que l'entendement, soumis à un traumatisme, n'a pas même pu se le représenter. « La représentation d'un sens peut être refoulée, mais elle peut aussi ne jamais advenir, par exemple dans les situations traumatiques qui débordent l'entendement. Le non advenu au champ de la conscience n'est pas refoulé, par définition, mais circule dans les limbes de la chaîne des signifiants comme fantôme, énigme ou concrétion erratique. »[454] L'œuvre, qui résulte en partie d'un impensé, peut aussi être définie comme une évocation, comme l'advenue de ce non advenu spectral. Objet transitionnel susceptible de sens multiples, mais percluse d'indétermination, elle est ainsi « fantôme, énigme ou concrétion erratique », en écho aux contenus non advenus.

Le compositeur Helmut Lachenmann, qui a transformé la musique instrumentale par l'utilisation des possibilités sonores des instruments dans leur matérialité, définit la composition comme une pratique sans « recette. Il ne lui reste [au compositeur] qu'une volonté d'expression dans un enfer d'incertitudes. »[455] « Le compositeur n'a rien à dire », dit-il encore : il se situe, explique Nicolas Gauthier-Rahman, dans « une expression en construction à laquelle il donne le nom de *mutisme* »[456]. Composer, fit Lachenmann, est « non pas se laisser aller, mais se laisser venir »[457]. Il y a ici la notion d'un sujet nébuleux, fantomatique, qui se tisse au matériau artistique.

Le chaos et l'art du cri

S'interrogeant sur le « méta-cri » dans la musique, Nicolas Darbon renvoie aux profondeurs inconscientes surgissant dans la pulsion, et cependant ramifiées, architecturées dans l'ombre comme un vaste enfer visitable et visitant : « Le monde pulsionnel (le Ça) selon Sigmund

---

[453] MALLARME Stéphane, « le Tombeau d'Edgar Poe », 1887, in : MALLARME, *Œuvres complètes,* tome 1, édition établie par Bertrand Marchal, Paris, éditions Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1998, p. 38.
[454] MAZERAN Vincent et Sylvana, *les Déclinaisons du corps,* Nîmes, Champ social éditions, 2014, p. 21.
[455] Cité par : GAUTHIER-RAHMAN Nicolas, « le Présent musical dans la conception d'Helmut Lachenmann », in : OLIVE Jean-Paul (sous la direction de), *Présents musicaux,* éditions de L'Harmattan, collection Arts 8 (UFR Arts, Philosophie et Esthétique, Paris 8), Paris, 2009, p. 229.
[456] *Idem*, p. 238.
[457] *Id.*, p. 240.

Freud est inarticulation, déliaison. Pour Anton Ehrenzweig, le processus de rationalisation est secondaire et mis de côté au moment de l'expérience primaire, laquelle n'est pas intégralement chaotique, malgré les apparences. C'est *l'ordre caché de l'art* accessible par balayage, *scanning,* comme font les enfants face aux discours compliqués des adultes. »[458] Le chaos intérieur est une organisation complexe que l'expression artistique ramène à la surface dans son propre babil. Il est la matière d'un art qui ne réduit pas l'intériorité à des concepts fermes et définitifs et qui trouve dans l'ambiguïté, l'insensé et l'informe une scène fantomatique provisoire.

Le territoire des morts

Plusieurs dimensions se chevauchent dans l'existence : l'espace réel et le temps collectif ; l'inconscient, qui se projette sur les rêves et les surgissements intempestifs ; l'irréel, qui comprend l'idéal et la mort ; le culturel et le symbolique... Au cœur de ces dimensions, le réel, avec ce qu'il comporte d'avantages supposés, occupe une place obscure, car les espaces excentrés à la marge de ce réel tangible, comme les images, les représentations, les fantômes, les idées, l'impensé ou les rêves, forment les territoires privilégiés du spectateur exilé dans la pluralité des mondes technologiques. Dans ce contexte, l'œuvre d'art a aussi à voir avec les fantômes, et d'abord avec le fantôme de son auteur. Elle est une rémanence spirituelle, la trace d'une activité imaginative. Elle réapparaît à nos yeux certes comme œuvre, mais surtout comme présence. Cette « présence absence » de l'auteur dans son œuvre est une expérience spectrale. Elle confère à l'œuvre son caractère plaintif et étrange. En cela, l'art n'est d'ailleurs guère différent d'autres activités de la pensée, comme la philosophie. Les œuvres de la pensée sont les fantômes actifs de l'humanité. L'œuvre, territoire imaginaire et symbolique, est un lieu de frôlements entre les morts et les vivants, entre les fantômes et les êtres de chair, non seulement dans la persistance matérielle de l'intériorité de l'auteur, mais parce qu'elle se déroule sur un plan d'altérité. En quittant la représentation réaliste ou allégorique, la scène théâtrale, chez Beckett, Kantor, Sartre, s'est d'ailleurs rapprochée d'un théâtre de la mort, du purgatoire et du néant.

L'inconscient et le geste

L'œuvre fait aussi parfois appel aux ressources de la régression. Comme l'explique Michèle Monjauze à propos de Francis Bacon, « le créateur est arraché à son fonctionnement psychique habituel dominé par les processus psychiques secondaires ; il est saisi par une régression dont il s'empare pour en organiser les composantes dans un ordre nouveau. En

[458] DARBON Nicolas, *les Musiques du chaos,* Paris, éditions L'Harmattan, 2006, p. 40.

revanche, les créateurs alcooliques, ou psychotiques, se jettent sur l'espoir fou, dans la vision d'une création d'eux-mêmes en tant que sujet, de maîtriser enfin leur chaos ordinaire par l'acte créateur. »[459] L'œuvre s'élabore dans une tension à partir de composantes psychiques dispersées. Le travail de Francis Bacon oscille entre d'une part la structuration de l'espace et des formes, et d'autre part le débordement des figures par l'organique et le pulsionnel. « Bacon, souligne Michèle Monjauze, décrit sa démarche comme la recherche d'un inconscient qu'il assimile à l'essence du geste, de l'être. »[460]

Le fantôme de la peinture

L'œuvre en progression implique la conversation silencieuse de l'intériorité artistique, de la logique de l'œuvre et de la culture. Gérard Gasiorowski avait créé dans les années 1980 une sorte de divinité de la peinture, Kiga, qui s'est imposée jusqu'à l'empêcher de signer. La peinture ressemble parfois à un rite de possession où le fétiche s'empare du sorcier manipulateur. « Je ne sais rien de ce que je ferai, écrit ainsi le peintre Germain Roesz. […] Je pose une couleur. […] J'observe, je scrute. Ce que je vois provoque un faire, une suite. […] Je regarde et quelque chose de la peinture me regarde et m'interpelle, ou plutôt quelque chose qui rôde appelle un geste […]. Quelque chose. Chose. Une forme qui conjugue du faire, de l'altérité, de la matière. Quelque chose qui relie ce que je sais de la peinture. Quelque chose qui lit en moi ce que je lie en elle. »[461] Un geste se nourrit d'un regard, dans une succession qui ne s'apparente pas à une construction, mais à une dérive hantée.

b. Les fantômes et la peur

Le portrait est l'évidence de la présence fantomatique. Dans sa dimension générale, il est d'abord l'image du visage. Le mot d'image porte en lui la dimension spectrale du portrait, puisque l'*imago* des Romains désignait le masque mortuaire que l'on faisait du défunt. Le portrait sert d'intermédiaire entre les vivants et les morts ou les absents. Il masque et creuse l'absence, y compris la séparation définitive, par une illusion. Ce qui reste vivant, c'est la présence du portraitiste. Les portraits brouillent les frontières du réel et de l'irréel. Certaines peintures, réalisés d'après masque funéraire, semblaient dépasser l'imago et repousser les limites de la vie. Pierre l'Arétin louait ainsi, en novembre 1545, Gian Paolo Pace, dit l'Olmo, pour « le portrait du grand Jean de Médicis [qui], au contraire de l'image tirée de son visage aussitôt qu'il ferma les yeux, démontre un admirable savoir d'intelligence. Tandis que sur

[459] ANZIEU Didier, MONJAUZE Michel, *Francis Bacon, ou le portrait de l'homme désespécé,* Paris, éditions du Seuil-Archimbaud, 2004 (première édition en 1993 aux éditions Archimbaud/L'Aire), p. 43.
[460] *Idem,* pp. 55-56.
[461] *Op. cit.* note 384, p. 89.

l'effigie éteinte [plane] l'ombre de la mort, en vertu des miracles que sait faire votre pinceau, vous lui avez rendu les couleurs de la vie tel qu'il ressemble à lui-même dans votre tableau. Tout comme il reste conforme à lui-même dans les souvenirs de mon cœur. »[462] L'intelligence artistique dénoue ce que la mécanique de l'empreinte ne peut éviter : l'impassibilité du mort qui nous ramène à la mort. Elle anime le visage. Elle peut même, par l'artifice, entraîner les cadavres vers une vie nouvelle, comme dans les montages de Joël Peter Witkin. Elle est proximité avec le paradis, dans le rêve ou l'idéal. « Simone Martini dut […], à en croire l'invention poétique de Pétrarque, monter jusqu'au ciel afin d'y découvrir sa véritable beauté [à Laure] et aller au-delà de son aspect terrestre changeant : *Mais certes mon Simon fut dans le Paradis / D'où cette gente dame s'est partie. / Il l'y a vue, et l'a portraite en ses feuillets, / Pour ici bas être témoin de son beau vis.* »[463]

Gilles Deleuze parle des fantômes qu'il décèle dans les gros plans de cinéma où se manifestent la nudité du visage, sa vulnérabilité, la présence de la mort. L'être social disparaît dans l'être fantôme et dans « la Peur pour seul affect : le gros plan-visage est à la fois la face et son effacement. Bergman a poussé le plus loin le nihilisme du visage, c'est-à-dire son rapport dans la peur avec le vide ou l'absence, la peur du visage en face de son néant. […] Bergman […] consume et éteint le visage aussi sûrement que Beckett. »[464] Le portrait est une des formes fantomatiques sociales. Il l'est au titre de la représentation, dans un monde qui nourrit le fantomatique par la prépondérance de la représentation sur le réel.

L'humanité fantomatique

Deleuze replace, à partir de Kafka, la problématique des fantômes et du fantomatique dans un environnement technique et politique. « Les fantômes, dit Deleuze, nous menacent d'autant plus qu'ils ne viennent pas du passé. »[465] Les fantômes, écrit Kafka à Milena en 1922, prospèrent sur le remplacement de la présence ou de la pensée par des modes de communication (lettres, téléphone, etc.) qui « disloquent » « les âmes », les relations et le langage. « Ecrire, c'est se mettre à nu devant des fantômes »[466] , et aucunement communiquer.

---

[462] Titien déclina la commande de ce portrait d'après masque mortuaire. Voir : *Florence. Portraits à la Cour des Médicis,* catalogue réalisé sous la direction de Calo Falciani à l'occasion de l'exposition au musée Jacquemart-André du 11 septembre 2015 au 25 janvier 2016, Bruxelles, éditions Fonds Mercator / Culturespaces, 2015, p. 102.

[463] FALCIANI Carlo, « Typologies de l'art du portrait florentin au XVIe siècle », in : *Florence. Portraits à la Cour des Médicis,* catalogue réalisé sous la direction de Calo Falciani à l'occasion de l'exposition au musée Jacquemart-André du 11 septembre 2015 au 25 janvier 2016, Bruxelles, éditions Fonds Mercator / Culturespaces, 2015, p. 25.

[464] DELEUZE Gilles, *Cinéma 1. L'Image-mouvement,* Paris, éditions de Minuit, 2012 [1983], p. 142.

[465] *Ibidem*.

[466] KAFKA Franz, *Œuvres complètes,* tome III, traduction de Marthe Robert, Alexandre Vialatte, Claude David, Paris, éditions Gallimard / Bibliothèque de la Pléiade, 1989, p. 1112.

Derrière l'illusion de communiquer, la réalité est que l'on nourrit les fantômes et que l'on alimente les machines : « L'humanité le sent et lutte contre le péril ; elle a cherché à éliminer le plus qu'elle le pouvait le fantomatique entre les hommes, à obtenir entre eux des relations naturelles, à restaurer la paix des âmes en inventant le chemin de fer, l'auto, l'aéroplane ; mais cela ne sert plus de rien […] ; l'adversaire est tellement plus calme, tellement plus fort ; après la poste, il a inventé le télégraphe, la télégraphie sans fil. Les esprits ne mourront pas de faim, mais nous, nous périrons. »[467] Les fantômes prospèrent sur l'absence de contacts charnels et la dissémination de la communication indirecte : ce ne sont pas des fantômes de morts, mais des fantômes de vivants, réduits à des rapports de représentation et d'image. L'humanité est vaincue dans l'effroi au profit de la machine et du fantomatique. Deleuze étudie la distinction entre les deux types de technologies : « les moyens de communication-translation, qui assurent notre insertion et nos conquêtes dans l'espace et le temps […], les moyens de communication-expression, qui suscitent les fantômes sur notre route et nous dévient vers des affects incoordonnés ». Les technologies sont corrélatives de la domination, de la déshumanisation, et de la croissance de l'effroi : « Mais comment faire, écrit Deleuze, pour que les deux séries corrélatives n'aboutissent pas au pire, l'une livrée à un mouvement de plus en plus militaire et policier, qui entraîne des personnages-mannequins dans des rôles sociaux durcis, dans des caractères figés, tandis que le vide monte dans l'autre série, affectant les visages survivants d'une seule et même peur ? »[468] La notion d'une humanité survivante et apeurée se tisse, après Kafka, avec l'expérience de la Shoah.

L'œuvre, le deuil

Ce que dit Adorno à propos de l'impossibilité de la poésie après Auschwitz ne semble pas signifier qu'il y ait une impossibilité poétique, mais que l'expérience concentrationnaire empêche l'écriture heureuse, l'exaltation d'un étant désormais marqué par l'inhumanité et le deuil. Certes, le sentiment de l'être est un rapport à l'étant qui est de l'ordre de la grâce. Il se vit dans une sensation intense du présent, dans une immédiateté et une coupure du temps ordinaire. Telles peuvent être des relations à la nature, à une œuvre, à une personne, à une situation. Extases, égarements amoureux, béatitudes, épiphanies désignent une situation où la sensation de l'espace et du temps est perturbée et où le sujet est introduit dans une expérience autre. Mais ces expériences et, plus encore, les jouissances du quotidien, se délitent en tant qu'exaltations poétiques, détachées de l'horreur historique. Le sentiment de perte en revanche se prolonge poétiquement, comme l'écrit Paul Celan dans *l'Ecluse* : « Sur tout ce deuil /qui

[467] *Idem*, pp. 1112-1113.
[468] DELEUZE Gilles, *Op. cit.* note 464, pp. 142-143.

est le tien : pas / de deuxième ciel. […] / Auprès / de mille idoles / j'ai perdu un mot, qui me cherchait : / Kaddish / A travers / l'écluse j'ai dû passer / pour sauver le mot, / le replonger au flot salé, / le sortir, le faire franchir : / *Yizkor.* »[469] La transcendance n'est plus à évoquer dans la vie : « pas / de deuxième ciel », ni dans le divertissement des « idoles ». Le Kaddish, sanctification du nom de dieu, est un mot perdu. Le corps de la poésie, c'est à présent la réminiscence, le « Yizkor ». Le Yizkor, littéralement « qu'il se souvienne », est une prière juive de Kippour où le fidèle prie pour ses parents morts et pour que pour le dieu « se souvienne » de leurs vertus. Le rapport à la transcendance s'adresse à un dieu qui a abandonné les vivants mais reste celui des morts. La poésie concerne une réalité en tant qu'elle est reliée à l'absence, à la mort, à la sanctification, au souvenir.

Ainsi, l'œuvre, reliée obscurément aux fantômes de l'inconscient, s'élabore comme réalité vivante contre le devenir-fantôme de la société et s'étend dans la mélancolie de l'Histoire. Sa négativité, dans le cadre d'une esthétique du dispersé, ne passe pas toujours à travers une éloquence funèbre, mais, comme nous allons l'étudier à travers quelques notions, à l'intérieur de principes libératoires qui la détachent à la fois de la représentation et du fétichisme.

C. Vers la négativité

Le scepticisme qui paraît dans la négativité n'est pas l'affirmation nihiliste, mais, notamment, un principe d'incertitude qui place le sujet en retrait par rapport à ce qui s'affirme. La négativité est conscience du devenir et détachement du présent. Elle se déploie dans la suspension du jugement et du savoir. Elle est, dit Francis Laplantine, « le moment ethnographique de l'anthropologie »[470] : elle entretient l'attention non active, non interventionniste, non savante sur l'objet. Le scepticisme est la forme occidentale du non-savoir oriental, et les nouvelles formes de l'*épochè*, de la suspension philosophique de la connaissance sont contemporaines du rapprochement avec les pensées orientales. Une pluralité de pensées négatives coexistent, qui ont en commun de ne pas se situer dans une dialectique du négatif : le négatif n'est pas un moment de la dialectique, mais son état même. La dialectique négative creuse la distance entre le sujet et l'objet. Elle est, chez certains penseurs, associée à une espérance messianique, comme le montre le vocabulaire de la

[469] CELAN Paul, *la Rose de personne,* traduction de Martine Broda, Paris, éditions José Corti, 2002 (édition originale en allemand chez S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main, 1963), p. 33.
[470] LAPLANTINE François, *Non. Négation, négatif, négativité entre Chine, Japon, Europe,* Paris, éditions De l'Incidence Editeur, 2016, p. 9.

promesse chez Adorno. Mais cette promesse, au moins concernant l'art, n'est jamais vraiment tenue.

Le travail de la négation paraît marginal, dans un contexte d'affirmations, de projets, d'engagements et de certitudes, qui mènent le monde. La dispersion que nous avons tenté d'explorer dans certains de ses aspects est corrélée avec cette négativité, avec l'attente, avec le doute, avec le retour à soi comme puissance de négation et expression changeante du désir incertain. Le travail concomitant de plusieurs approches artistiques, sans souci particulier d'unité, se construit sur le refus de la détermination spécialiste et sur la possibilité d'une spécificité de l'art quand il est conçu dans une certaine gratuité. Cependant, le négatif ne peut s'établir que par la négation même de l'art et de l'œuvre. Nous étudierons ce paradoxe à travers trois axes : d'une part, la présence du néant dans l'œuvre (le silence, le vide, l'immatériel, le hasard) ; ensuite, la question de l'indifférence, qui est une acceptation de l'existant ; enfin, les formes imparfaites de la négativité (le fragmentaire, la distanciation, le non-sens, la négation de l'imagerie).

a. L'ouverture de l'œuvre

Dans les années 1950, des maîtres zen se sont installés dans les grandes villes américaines. John Cage a suivi les cours de Suzuki à New York et a adapté à la composition les principes de négativité orientale (le non-savoir, le non-agir, etc.), notamment par la diminution de l'écriture de l'œuvre, l'amoindrissement de l'auteur et de l'interprète. Il a transposé le bouddhisme dans la théorie musicale. En guise de conférence sur la musique, il posait parfois un certain nombre de questions, de manière aléatoire, dont la fonction, comme les *koan* des maîtres zen, petites formules énigmatiques, était de provoquer l'éveil de l'auditeur. John Cage a aussi redéfini le silence musical. Dans la notation traditionnelle, l'écriture du silence (quart de soupir, demi-soupir, soupir, pause, demi-pause) codifie la durée de suspension du jeu musical. Il est le signe d'un silence imaginé, abstrait. John Cage, lui, a souvent répété dans ses interventions, et parfois écrit en lettres capitales, que « LE SILENCE N'EXISTE PAS »[471]. L'homme ne connaît jamais le silence absolu, comme le prouvent les expériences en caisson anéchoïde d'isolement sensoriel, qui laissent encore entendre, par l'oreille interne, des fréquences graves et aiguës, correspondant à des vibrations internes. D'autre part, le silence occupe dans l'espace sonore une place analogue à celle qu'occupe le vide dans l'espace

[471] CAGE John, « Composition comme processus », in : *Op. cit.* note 337, p. 57.

visible. Il est l'enveloppe, le contenant. L'œuvre musicale apparaît donc trop souvent, pour Cage, comme une violence faite à l'environnement et à la subjectivité, parce qu'en remplissant l'espace sonore, elle impose la volonté du compositeur au spectateur. « LA DIFFÉRENCE ENTRE LES EUROPÉENS ET LES AMÉRICAINS RÉSIDE DANS LE FAIT QUE CES DERNIERS INCLUENT DAVANTAGE DE SILENCE DANS LEURS ŒUVRES […]. LORSQUE LE SILENCE, D'UNE MANIÈRE GÉNÉRALE, N'EST PAS MIS EN ÉVIDENCE, LA VOLONTÉ DU COMPOSITEUR L'EST. LE SILENCE INHÉRENT EST ÉQUIVALENT AU DÉNI DE LA VOLONTÉ. "EN FAISANT UN SOMME, JE BATS LE RIZ." »[472] La place donnée au silence mesure la compulsion de contrôle du compositeur : l'œuvre peut tenir sans que l'espace sonore soit occupé en permanence. Le faire passe par le non-faire.

Nous sommes tellement éduqués à penser la musique comme une écriture totale que nous percevons souvent le silence musical comme un absolu et le jeu musical comme une harmonie. Michel Chion, dans son ouvrage sur *le Son,* rappelle que l'oreille disciplinée de l'auditeur a tendance à abstraire son écoute et à éliminer inconsciemment les nombreux bruits inharmoniques (frottements, grincements…) produits notamment par les gestes instrumentaux. Au contraire, John Cage accorde une grande importance aux bruits imprévus, aux agrégats sonores du piano arrangé, et aux silences, pour que la musique accompagne l'auditeur dans son sentiment de l'environnement, pour dissoudre la séparation, « LA DIFFÉRENCE ENTRE "ART" ET "VIE" »[473]. Il s'agit, avec le silence, de retrouver la matière sonore du monde et de la musique, qu'habitent un ensemble spectral de bruits externes et internes.

Certaines œuvres totalisantes, par la création d'environnements visuels et sonores immersifs, imposent une autre réalité, une autre matrice, qui engage le corps du récepteur, happé par toutes sortes d'émotions, de jouissances, de troubles synesthésiques, par des dispositifs d'écrasement polysensoriels. La saturation du visible et de l'audible, voire de l'olfactif ou du tactile concourt à cette expérience. Certaines installations ainsi que des dispositifs cinématographiques ou musicaux permettent ainsi l'isolement total et le sentiment d'unité dans la dépossession. En revanche, quand l'œuvre n'est pas isolée de son environnement mais ouverte sur celui-ci, le récepteur l'expérimente dans une dialectique avec cet environnement. « Un espace vide ou un temps vide n'existent pas, déclare John Cage en hiver 1957. Il y a

[472] *Idem,* p. 59.
[473] *Ibidem.*

toujours quelque chose à voir, quelque chose à entendre. »[474] C'est pourquoi l'œuvre peut s'ouvrir à son environnement, aux bruits environnants, au lieu de les dénier. « Dans cette nouvelle musique, explique John Cage, rien d'autre n'a lieu que des sons : ceux qui sont notés et ceux qui ne le sont pas. Ceux qui sont notés apparaissent dans la musique écrite comme des silences, ouvrant les portes de la musique vers les sons qui se trouvent exister dans l'environnement. Cette ouverture existe dans les domaines de la sculpture et de l'architecture. Les maisons de verre de Mies van der Rohe reflètent leur environnement, en présentant à l'œil des images de nuages, d'arbres ou de pelouse, selon la situation. Et lorsque l'on regarde les constructions de fil de fer du sculpteur Richard Lippold, il est inévitable que l'on voie d'autres choses… » Cette place ouverte à l'environnement diminue la part de contrôle de l'artiste.

L'œuvre ouverte

L'œuvre peut non seulement s'ouvrir à l'environnement, mais au hasard et à ses interprètes. Certaines partitions contemporaines décrivent des structures, des règles de jeu, laissant les musiciens libres d'improviser. L'œuvre se scinde entre son écriture et la multiplicité potentielle de ses interprétations. Dans *Tautologos III, ou Vous plairait-il de tautologuer avec moi* (1970), Luc Ferrari fait un dispositif pour sept musiciens ou plus. Chaque musicien détermine un déroulé action-silence, qu'il répète pendant tout le morceau et qui va se croiser avec les autres parties, elles-mêmes produites par les autres participants en autodétermination. « Pensez-vous vraiment avoir fait une œuvre originale, se demande le compositeur à la fin de sa partition. – Je n'ai pas fait d'œuvre, répond-il, c'est à vous de la faire si vous pensez qu'on peut encore faire des œuvres. » [475] Luc Ferrari ne projette pas l'idée d'œuvre dans l'écriture ou l'interprétation de son dispositif. Dans l'ouverture de l'œuvre pointent non seulement la diminution de la notion d'auteur, mais également la disparition de l'œuvre, réalité rendue dérisoire par sa forme peu intentionnelle. L'œuvre lui apparaît comme une forme datée, liée justement à une posture d'auteur.

L'aléatoire dans l'œuvre ouverte

La diminution du contrôle artistique dans l'œuvre ouverte ainsi que la marge du récepteur et de l'interprète sont au cœur du conflit esthétique entre Cage et Boulez. A la fin des années 1950, cette querelle s'est cristallisée sur l'idée d'aléatoire dans l'œuvre, Cage estimant que le compositeur français ne laissait pas assez de place au hasard, et qu'il proposait finalement des

---

[474] *Idem*, p. 9.

[475] FERRARI Luc, *Tautologos III, ou Vous plairait-il de tautologuer avec moi*, Allemagne, éditions Moeck Nr. 5085a, 1970.

artifices de composition plutôt qu'une dépossession réelle du compositeur. Pierre Boulez, qui se réfère au *Livre* infini de Mallarmé, à l'écriture joycienne, à Umberto Eco, cherche à ouvrir certaines de ses œuvres, notamment en changeant l'apparence de la partition et en donnant libre choix à l'interprète. La *Troisième Sonate* (1956-1957), dont deux mouvements sur les cinq prévus sont écrits, se présente ainsi sous forme de feuillets de trente centimètres sur soixante, avec cinq fragments, trois en verts (les Points), deux en rouges (les Blocs). Le pianiste décide de l'ordre de son interprétation, à condition d'alterner Bloc et Point. Une certaine liberté lui est donc octroyée, limitée, qui rompt avec l'idée de progression dramatique linéaire de l'œuvre et correspond à un partage du pouvoir entre l'interprète et le compositeur. On parlera de liberté dirigée, de hasard relatif. Boulez emploie les termes de mobilité, d'indiscipline locale. Il utilise les métaphores de la ville ou du labyrinthe pour opposer la partition unidirectionnelle, comme une rue, avec un déroulement unique, à ces dispositifs qui laissent une liberté d'organisation dans une pluralité de parcours possibles.

Cette sonate est un moment clé, parce que son écriture limitée est propre à donner une conception claire et structurée de l'œuvre ouverte. « La forme ouverte, écrit Mathias Roger, est un concept précis et daté dans l'histoire de la musique. Ce type de forme correspond à une conception particulière de la composition où l'aléatoire est pris en compte, où le rôle et les choix de l'interprète peuvent modifier de façon conséquente la forme globale de l'œuvre. On pense par exemple à la *Troisième Sonate* de Boulez ou au *Klavierstück XI* de Stockhausen. »[476] Boulez introduit le hasard sans sacrifier l'écriture. Dans d'autres de ses œuvres, certaines parties sont volontairement si complexes, à la fois à cause de la virtuosité de certains traits et de l'excessive détermination de leur écriture, que le musicien ne peut en donner d'interprétation objective. C'est cette latence de l'interprétation qui est recherchée. Cage rejette cette forme d'aléatoire, qui lui semble trop écrite. Il dénonce « *his kind of chance* », la sorte de chance que Boulez sollicite, et qui est un accès restreint au hasard. Il y discerne un avatar de plus de la volonté de contrôle du compositeur.

Le mauvais goût du hasard

Luc Ferrari, dans *Jeu du hasard et de la détermination, pour piano, percussion et sons mémorisés* (1998-1999), eut recours à des procédures multiples et complexes de déterminations aléatoires. Cela allait d'une captation d'ambiance de la gare de Los Angeles de vingt et une minutes, à l'élaboration de 371 éléments sonores instrumentaux, de durée

[476] ROGER Mathias, « Conclure sous forme d'ouverture : l'exemple des musiques de la nuit », in : CAUX Grégoire et ROGER Mathias (dirigé par), *la Fin d'œuvre en musique,* Paris, éditions Delatour France, collection Pensée musicale, 2013, pp. 18-19.

variable, en passant par l'élaboration d'un programme, baptisé « cendrier informatique », chargé de distribuer ces sons aléatoirement. Le compositeur observa alors, avec une distance désabusée, son dispositif se fourvoyer sporadiquement dans un kitsch de mauvais aloi. « Il suffisait ainsi, explique Luc Ferrari, de me laisser conduire par le cendrier informatique afin de construire la bande et la partition instrumentale. Ce que j'ai fait. Sans tricher. Du moins pas trop. Ce qui est curieux, en dehors du fait que des éléments sont tombés en composition de façon surprenante, c'est que le hasard a créé une forme cohérente et même un peu conventionnelle : une sorte de grand crescendo d'effervescence vers le troisième quart de la pièce. En plus, le cendrier a eu l'audace de terminer le travail en choisissant le son le plus conclusif de la collection. J'ai trouvé que c'était à la limite du mauvais goût. Mais j'ai laissé. »[477] Le hasard est alors critiqué pour son conformisme et son manque d'invention. Il peut perturber des modes de création trop contrôlés et créer des brèches dans les routines, à la manière dont l'inconscient fait des irruptions signifiantes par l'acte manqué. Il introduit une autorité différente de celle de l'auteur. Mais en tant que fait de nature, le hasard manque du raffinement culturel dont ne sont pas toujours dépourvus les artistes.

Le principe d'équivalence chez Robert Filliou

L'ouverture de l'œuvre à l'environnement, au hasard, à l'interprétation restructurante adoucit l'idéal de maîtrise et de perfection. Cet idéal est remplacé notamment par le principe de réalité négative, qui comprend le dérisoire, le relatif, le démystifié, l'inexistant. Ainsi, pour Robert Filliou, qui se réclame du négativisme taoïste, il est nécessaire, dans la représentation d'un infini, de concéder un espace à ce qui n'est pas fait. Son principe d'équivalence est la transposition conceptuelle de l'importance du vide dans les encres paysagères chinoises.

Le principe d'équivalence consiste à ne pas distinguer de valeurs séparatrices, non seulement entre différents moments ou différentes directions de l'œuvre d'un artiste, mais surtout entre différents états d'une œuvre, y compris des états potentiels et non actualisés. Il est formulé en 1969 par Robert Filliou, dans son exposition à la galerie Schemla de Düsseldorf, et se développe ainsi : « Création permanente – Principe d'équivalence : bien fait – mal fait – pas fait. Ce qui veut dire qu'en termes de création permanente, il est équivalent qu'une œuvre soit bien faite, mal faite, ou pas faite. »[478] Ces trois notions sont expliquées de cette façon par Sylvie Jouval : « le modèle (bien fait), l'introduction d'une erreur, du désordre qui apparaît visuellement comme le lieu de l'imagination, du poétique (mal fait) et sa simple idée, son

[477] CAUX Jacqueline, *Op. cit.* note 173, p. 96 (extrait d'un texte du 22 septembre 1999).
[478] *Robert Filliou,* catalogue réalisé sous la direction de Frédérique Mirotchnikoff, Paul-Hervé Parsy, Catia Riccaboni, Nathalie Schoeller, Paris, éditions du Centre Georges Pompidou, 1991, p. 57.

énoncé (pas fait) »[479]. L'ironie contre l'aspect normatif et conformiste de ce qui est « bien fait » ressort de plusieurs manières, notamment par l'écart créatif et l'ouverture imaginative que l'idée du mal fait autorise. L'expression libérée du mauvais élève, de l'artiste brouillon, se fait retournement, carnaval, fantaisie. L'autoportrait mal fait consiste en une photo de l'artiste affublé d'un chapeau en papier[480] (figure 17). Mais c'est aussi l'importance plastique du non fait, du pas fait, dans l'expansion infinie du principe de création permanente, qui relègue ce qui est bien ou mal fait aux marges de l'œuvre globale. Le vide, le neutre, le non-fait prennent, dans le *Principe d'équivalence,* une importance structurale à mesure du développement de l'œuvre, notamment parce qu'ils produisent une surface unie de bois qui fait masse (figure 6). L'œuvre est la réalisation d'une théorie, d'un principe qui affirme la puissance du non-être.

« Le Principe d'équivalence, explique Robert Filliou, est une sorte d'outil conceptuel que j'ai utilisé dans de nombreux travaux. La première œuvre consistait en une chaussette rouge dans une boîte jaune dont les proportions et les couleurs elles aussi étaient justes – je qualifiais ce travail de "Bien fait". Puis je l'ai refait mais, cette fois, les proportions et les couleurs étaient fausses – Mal fait. Je l'ai refait une troisième fois (il s'agissait toujours du même concept : une chaussette rouge dans une boîte jaune) [Ici Filliou évoque l'œuvre non faite.] J'ai trouvé ces travaux bien faits eu égard à la peine qu'ils m'avaient donnée. Puis je les ai refaits tous les trois comme mal faits et comme pas faits. Comme auparavant ces trois modèles m'étaient apparus comme bien faits, je les ai refaits une deuxième fois comme mal faits. Ainsi, avec ce travail en bois, j'avais commencé une progression. J'ai dû m'arrêter au cinquième élément de la série, car il avait déjà une longueur de quarante pieds [environ douze mètres]. J'ai calculé que les dimensions d'une série de cent atteindraient dix années lumière. »[481] Ainsi, l'espace infini est à la portée de cette œuvre fondée sur l'équivalence des valeurs et sur l'indifférenciation entre ce qui est produit et ce qui ne l'est pas. L'indifférence aux valeurs communes, aux définitions traditionnelles de l'œuvre, aux réalités partagées est un nihilisme idéologique qui associe la poïétique à une approche vagabonde et amusée.

---

[479] *Robert Filliou. Génie sans talent,* catalogue réalisé sous la direction de Sylvie Jouval et Heike van den Valentyn, Ostfildern-Ruit (Allemagne), éditions du Musée d'art moderne de Lille Métropole/ Hatje Cantz, 2003, p. 79.
[480] *Autoportrait bien fait, mal fait, pas fait,* 1973, in : *Idem,* p. 85.
[481] *Op. cit.* note 478, p. 57.

b. La question de l'indifférence

L'indifférence contre la mystification

Par opposition à l'esthétisme totémique, l'indifférence rapportée aux œuvres a une dimension critique. Elle s'oppose aux forces commerciales qui embellissent les produits ainsi qu'aux forces idéologiques ou fantasmatiques qui argumentent leurs choix d'objet. Elle tente un regard détaché des valeurs économiques et des apriori culturels. L'indifférence est un détachement et une forme de présence à l'objet. Elle n'est pas la distinction aristocratique du dandy, mais la conscience de la multipolarité d'un monde inscrit dans le devenir. L'art s'est modernisé notamment par des processus d'indifférence : indifférence au référent, indifférence au réel, indifférence aux histoires, indifférence au sens, à la cohérence, à la beauté, à la forme, à l'objet. Lorsque Richard Hamilton demanda en 1959 à Marcel Duchamp comment il avait réagi en apprenant que *le Grand Verre*, auquel il avait travaillé et réfléchi pendant au moins douze ans, avait été brisé accidentellement, « l'anartiste » répondit simplement : « Cela m'était égal. Je l'ai appris à Lille. Je déjeunais avec mon amie M^lle^ Dreier, à qui *le Grand Verre* appartenait, et elle n'arrivait pas à m'annoncer la nouvelle. C'était très drôle. En la voyant aussi émue d'avoir à me l'annoncer, j'ai réagi très froidement, pour l'aider. *(Rire.)* Par charité au lieu du désespoir. En fait, c'était exactement cela : je n'étais pas désespéré du tout. J'ai une très grande capacité à accepter les malheurs comme ils viennent. Je ne vais pas trop me battre. Je n'essaie pas de lutter. »[482] Derrière cette résistance au malheur, il y a chez Duchamp la problématique de la démystification de l'œuvre, qui se trouve rejouée par la dimension alchimique de *Grand Verre.* « Je me considérais, dit encore Marcel Duchamp, comme un iconoclaste, et heureux de l'être. »[483] La négation de l'œuvre est mise à l'épreuve par la détérioration involontaire du « grand œuvre ».

Le principe d'indifférence chez Schwitters

Le principe d'indifférence s'oppose aux idées de différence et de déférence. L'œuvre indifférente ne réclame pas d'évaluation, de distinction. Elle n'a pas à voir avec le culte, mais avec la vie ordinaire. L'indifférence à l'art et aux œuvres, à partir du mouvement Dada, s'exprime par une ironie vis-à-vis de l'évaluation, des hiérarchies et des critères sur lesquels ces dernières s'établissent. Elle va de pair avec un refus de l'endoctrinement et du fétichisme. Kurt Schwitters réalise ainsi ses œuvres en héritier de la dérision dadaïste, mais son ironie l'éloigne du mouvement lorsque celui-ci se met à affirmer, à adhérer : « L'indifférence

---

[482] HAMILTON Richard, *Op. cit.* note 172, pp. 75-76.
[483] *Idem*, p. 3.

ironique de Schwitters, souligne Beatrix Nobis, son refus sceptique de traduire ou d'endosser un rôle de propagandiste du socialisme l'excluent d'emblée du premier cercle des Dadas. Il faut cependant admettre qu'il leur doit l'impulsion décisive vers l'abandon radical de l'unification stylistique de ses objectifs artistiques ; c'est à partir de ce moment qu'entrent dans son œuvre le démontage et le principe d'"indifférence" aux exigences d'éternité ou d'absolue originalité créatrice. »[484] L'indifférence, comme concept de la modernité, s'oppose au style, à l'unité de l'œuvre, mais aussi à l'idéologie, si bien que Schwitters apparaît par son éloignement même des dadaïstes comme fidèle à l'énergie négative du mouvement.

Schwitters extrait de Dada la démystification de l'art, de l'œuvre, du style. Son indifférence à la postérité le conduit à utiliser des rebuts et des papiers trouvés pour ses collages et montages. « Dans son appréhension du réel, explique Friedhelm Lach, il renonçait à tout modèle et à tout système qui risquerait de nuire à son objectivité face aux expériences ; il excluait également toute ligne de conduite et toute valeur comme critère de sélection, pour donner au contraire une autonomie totale aux intuitions artistiques en les considérant comme résonance immédiate de la réalité. Ainsi faisait-il de la réalité artistique une recherche permanente du sens. […] Nombreux furent ceux pour lesquels la notion d'"innocence désarmante" [Jean-Christophe Bailly] définissait au mieux ce processus créatif. »[485] Chez Schwitters, l'indifférence aux conceptions traditionnelles de l'œuvre se double d'une indifférence à l'originalité et à l'avant-gardisme. Lorsque, à partir de 1937, il se met à avoir une production figurative assez abondante, avec des portraits et des paysages à l'huile plutôt conventionnels, il y a une nécessité commerciale, mais aussi une certaine indifférence aux exigences de ligne artistique et révolutionnaire. Peut-être même s'agit-il d'une provocation contre le bon goût intelligent de la classe intellectuelle. La corruption de l'art par le commerce ne l'a pas plus inquiété que la radicalité de ses démarches précédentes : le mot Merz, qui a fini par s'identifier avec son art, est issu du mot Kommerz tronqué, dans une relation critique mais dialectique. La liberté artistique consiste à pouvoir tout faire, y compris, dans un système fermé sur la notion de style, de niche, de dispositif, bref d'image, à suivre son caprice et à brouiller les repères ordinaires.

Un oxymore actif : l'expression du mutisme

Le principe d'indifférence semble actif dans les œuvres qui portent la trace d'un monde désenchanté après la révolution industrielle, les guerres mondiales, la Shoah et leurs avatars.

---

[484] NOBIS Beatrix, « Mettre en relation toutes les choses du monde », », in : *Kurt Schwitters,* catalogue réalisé sous la direction de Serge Lemoine et Didier Semin, Paris, éditions du Centre Pompidou, 1994, p. 20.
[485] LACH Friedhelm, « les Ecrits de Kurt Schwitters », in : *Idem*, pp. 58-59.

Le contemporain s'est éloigné du pathos. Il se reconnaît par une indifférence sans hauteur, une indifférenciation, une stupeur, qui trouvent leur apogée dans l'expression du mutisme, dans une pensée de l'oxymore, de l'opposition interne qui trouble la signification : « La transcendance esthétique et le désenchantement, explique Adorno, sont à l'unisson dans le mutisme : par exemple dans l'œuvre de Beckett. Le fait que le langage éloigné de toute signification ne soit pas un langage parlant, fonde son affinité avec le mutisme. Il est possible que toute expression, fortement apparentée au transcendant, soit très proche du mutisme […]. »[486] Le mutisme rencontre l'épuisement du langage dans l'exclusion sociale. Le désenchantement prend la forme de l'idiotie et du désœuvrement, de l'impuissance, de l'autodestruction, comme seules valeurs possibles. L'élaboration du langage porte sur la perte du sens et du sujet, sur l'abolition des référents. Le verbe n'est plus création du monde, comme dans la *Genèse,* ni raison *(logos),* comme dans Saint Jean, mais miroitement de la disparition, du silence, comme chez Mallarmé. Le mutisme, qui a à voir avec l'autisme, est le langage d'un sujet clivé dans un monde incohérent. Il n'y a plus ni pensée du social, ni vision du monde, ni philosophie personnelle qui puissent justifier le sujet, mais absence de pensée, de récit, de psychologie, dans le format entropique du monde technologique. L'indifférence n'est pas donc la distinction intérieure du dandy, mais l'extériorité mutique du désenchantement et de l'abattement de l'homme moderne.

La langage mutique de Beckett n'est pas musicalité, car la musicalité du langage serait encore un esthétisme. Ce mutisme est le langage du deuxième monde, d'un monde exclu, séparé, celui de la scène, de la folie et de la pauvreté. On pourrait appeler réel mimétique l'ensemble des manifestations du réel qui ont au contraire pour vocation de reproduire en miroir d'autres manifestations du réel et qui, par un effet de mimétisme multiplié, concourent à donner un sentiment de réel par un jeu d'apparences plutôt que par un sentiment intime de réalité. L'art dans sa dimension commerciale va contribuer à ce jeu de miroirs et consolider l'élaboration des fictions sociales dominantes. Dans l'indifférence au réel, l'art atteindrait paradoxalement sa dimension critique et toucherait un fragment de réalité symbolique non mimétique.

Indifférence au sens et formalismes

La nécessité de séparer le médium et le sujet apparut comme conséquence de l'image photographique, pour spécifier la peinture, comme le notait Maurice Denis en 1890 : « Se rappeler qu'un tableau, avant d'être un cheval de bataille, une femme nue ou une quelconque anecdote, est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre

[486] ADORNO Theodor W., *Op. cit.* note 90, p. 119.

assemblées. »[487] L'œuvre est d'abord une réalité indifférente à la représentation. Sa signification est de l'ordre du sensible, de la forme, de la structure, des opérations de la perception. Elle est moins dans le spectacle du sens que dans le complexe de sa matérialité.

En musique, l'indifférence à la signification est défendue contre Wagner en 1854 par Edouard Hanslick, dans son essai *Du beau dans la musique. Contribution à une révision de l'esthétique musicale*[488]. Il s'agissait de détacher la musique de « l'esthétique des sentiments vermoulus » *(die verrottete Gefülhsästhetik)* et de l'éloigner du « fantôme de la signification » *(Phantom der Bedeutung)*. La musique est pures arabesques, simples « formes sonores en mouvement » *(tönend bewegte Formen)*. Elle n'est pour autant pas un ornement : elle a rapport avec un « pressentiment de l'absolu » *(Ahnung des Absoluten),* quoique le musicologue hésite, dans les différentes éditions de son ouvrage, entre idéalisme et formalisme. Le rapport de la musique à l'expression reste arbitraire, comme il le montre par l'exemple de l'air d'Orphée dans l'opéra de Gluck, proposant de substituer aux vers « J'ai perdu mon Eurydice / Rien n'égale mon malheur », ceux-ci : « J'ai trouvé mon Eurydice / Rien n'égale mon bonheur », sans que la pertinence de la relation entre musique et texte soit altérée. Le dialogisme romanesque, l'ambiguïté poétique ou le silence de l'œuvre plastique sont d'autres structures de cette indifférence de l'œuvre à la signification. L'indifférence au sens renvoie à la singularité de la forme, qui elle-même produit un sens confus, peu déterminé.

L'indifférence au savoir-faire et à la diffusion

L'indifférence au savoir-faire permet, parallèlement à l'indifférence au sens, de ne pas déplacer le fétichisme sur la technique. « Filliou, raconte Daniel Spoerri, était incapable d'enfoncer un clou. C'est un fait : c'est l'homme le moins habile avec ses mains que j'aie jamais rencontré. Moi qui ne me trouve pas particulièrement doué, je le suis cent fois plus que lui. Il était incapable de faire autre chose que de rester assis, de penser et d'avoir des idées. »[489] Telle est la création permanente, qui est un état, un jeu, un désir, une méditation, plutôt qu'un bureau de projet et une chaîne de production. Il s'agit de garder la dimension de l'imagination contre la notion de travail, quitte à s'éloigner des mondes de l'art. Filliou distingue trois domaines : l'art, soumis aux valeurs et aux contextes de diffusion ; l'anti-art, qui présente au monde des œuvres libérées des valeurs ; le non-art, enfin, dégagé à la fois des

[487] Revue *Art et Critique,* 1890.
[488] Article HANSLICK, in : PICARD Thimothée (sous la direction de), *Dictionnaire Wagner,* Paris, éditions Actes Sud / Cité de la Musique, 2010, pp. 866-869.
[489] *Op. cit.* note 478, p. 139.

questions de valeurs et de valorisation. « Je me suis intéressé, expliquait-il, à la création permanente et j'ai alors davantage utilisé ce mot que le mot "art" parce que c'est la créativité qui m'intéresse. J'ai souvent défini l'anti-art comme la diffusion des œuvres issues de cette créativité et le non-art comme être-créatif sans se soucier de la diffusion ou non-diffusion des œuvres. » La recherche de nouvelles terminologies détermine des territoires distincts dans l'art. L'idée de création permanente situe l'art dans un flux, dans la perte et le gaspillage d'énergie, dans une continuation héroïque et sans nostalgie. Il s'agit, dans un mouvement d'expansion bachelardien, d'augmenter par la pensée et l'imagination le rapport à l'être.

L'indifférence à la valeur

En 1969, Robert Filliou intitule *Œuvre sans valeur* (figure 18) cinq boîtes suspendues à un tasseau de 145,8 cm, vissées sur des panneaux de bois où pendent des objets (clés, papiers, tickets, vrille, épingle à nourrice…). Ces boîtes sont ornées d'imprimés postaux différemment remplis. Lorsqu'elles sont ouvertes, certaines portent l'inscription : « œuvre sans valeur ». L'insignifiance des matériaux choisis, le dérisoire des opérations plastiques et sémantiques placent l'œuvre dans le domaine plus vaste d'une vie libre où le problème de la valeur et du jugement ne domine pas la perception.

L'art comme refus du spectacle de l'art

Le refus de la fétichisation, de la marchandisation et de l'exagération sémantique autour de l'art a conduit certains situationnistes à refuser la posture de l'art contestataire, dans la mesure où l'exposition contestataire recrée de l'œuvre et retombe dans ce qu'elle prétend contester. L'art, en dehors de situations politiques qu'il est à même de créer dans le réel, à l'instar d'un attentat poétique, sans auteur et sans trace, s'avère une impasse dans la contestation. « Il ne s'agit pas, dit Raoul Vaneigem en 1961, d'élaborer le spectacle du refus, mais bien de refuser le spectacle. Pour que leur élaboration soit artistique, au sens nouveau et authentique qu'a défini l'IS [Internationale situationniste], les éléments de destruction du spectacle doivent précisément cesser d'être des œuvres d'art. Il n'y a pas de situationnisme, ni d'œuvre d'art situationniste, ni davantage de situationniste spectaculaire. »[490] L'iconoclasme politique définit l'art contre l'œuvre. L'art est utilisé comme force poétique pour stimuler la contestation sans alimenter le spectacle.

[490] *Internationale situationniste* n° 7, avril 1962, pp. 26-27. Cité in : TRESPEUCH-BERTHELOT, *L'Internationale situationniste. De l'histoire au mythe. 1948-2014,* Paris, éditions PUF, 2015, p. 86.

L'atténuation du déphasage artistique

Le rapport critique au temps présent dans l'activité artistique a pu être appelé « déphasage » par Paul Ardenne, dans la mesure où l'art fait passer le réel sur le plan symbolique[491]. Pour Ardenne, une des nouveautés des années 1990 a été justement de limiter ce déphasage de l'artiste par rapport à son temps en favorisant une approche de l'art comme activité réelle et non représentationnelle. Réduire le déphasage de l'artiste, sa distinction, limiter le fétichisme de l'œuvre rapprochent l'art d'une activité peu remarquable : « Le plus troublant, pour autant, contre ce qui semble bien tenir d'une tradition mentale en apparence irréductible, c'est l'attitude qu'adopte bientôt un nombre non négligeable d'artistes autour des années quatre-vingt-dix, bien décidés pour leur part à faire le deuil du "déphasage" et à s'approprier la réalité sans souci de l'embellir, de la hausser au rang d'un objet d'exclamation ou de l'utiliser à des fins détournées. L'"art du presque rien", fort actif en France et aux Etats-Unis notamment, naît de ce désir d'un retour aux sources du réel brut, un réel que l'on va cette fois expérimenter sous toutes ses formes, sans mise à distance, jusqu'à travers ses formules les plus plates. »[492] Ce n'est plus le spectacle du refus qui vient contester le spectacle, mais l'adhésion ironique au réel.

Cette neutralité artistique, lisible aussi à travers ce que Nicolas Bourriaud a appelé « l'esthétique relationnelle » et les expériences sociales, repousse les limites de l'acte artistique, en déniant le déphasage sociologique de l'artiste. L'atténuation du déphasage artistique dans les esthétiques relationnelles, éthiques ou du presque-rien, insère l'art dans le réel. Le désir de réduire le déphasage aboutit à un déphasage du réel par rapport au reste du réel, à un brouillage, à des passages entre réel et symbolique.

Négation et équivalence dans la pensée chinoise

Le non-art, le non-fait de Filliou, l'indétermination de l'objet artistique dans les esthétiques relationnelles font écho à la série des négations dans le tao qui définissent l'être. La notion taoïste d'équivalence permet de ne pas hiérarchiser les phénomènes et les individus : « […] le *dao* [ou tao] […] embrasse toutes choses et les rend équivalentes, *qi,* sinon égales, en son sein. Si tout se vaut, c'est que tout incorpore la valeur suprême du *dao,* qui engendre chaque

[491] Voir : ARDENNE Paul, « Expérimenter le réel. Art et réalités à la fin du XXe siècle », in : ARDENNE PAUL, BEAUSSE Pascal, GOUMARE Laurent, *Pratiques contemporaines. L'art comme expérience,* Paris, éditions Dis Voir, 1999, pp. 19-22.
[492] *Idem*, p. 22.

être. »[493] La notion d'équivalence, c'est-à-dire d'absence de valeurs dominantes dans l'analyse descriptive, apparaît très tôt dans la pensée chinoise. Elle va de pair avec une méfiance vis-à-vis de toutes les valeurs positives qui s'affirment, comme la beauté ou la bonté, l'éloquence ou le volontarisme. Pour Lao Tseu, entre le cinquième et le quatrième siècle avant Jésus-Christ : « Quand chacun tient le beau pour le beau vient la laideur / Quand chacun tient le bon pour bon viennent le mot […] / Le sage gouverne par le non-faire / Il enseigne par le non-dire.»[494] Robert Filliou situait le travail plastique à l'extérieur des discours de domination, dans une idéologie anarchiste en rapport avec les catégories négatives de la pensée chinoise. Il se définissait avec humour comme « taoïste de gauche »[495]. C'est, non dans l'affirmation de sa puissance, mais dans la sphère de la négativité que l'œuvre s'essentialise.

La pratique dispersée et concomitante de différents arts et la continuation simultanée de démarches variées peuvent s'approfondir dans la faille, la faiblesse, le fragmentaire, plutôt que dans l'affirmation. Elles visent à un art de la négation qui affecte l'œuvre par des mises en contradiction interne.

c. La négativité insaisissable

Le fragmentaire

Le mot fragment comporte l'idée de fracassé, d'éclat, de partiel, de dispersé. Un fragment est une partie détachée d'un ensemble. Il se réfère à un ensemble disparu, comme on parle du fragment d'une poterie ou des fragments présocratiques. Devenu concept esthétique, le fragmentaire désigne une forme éclatée, dispersée, qui ne se réfère pas toujours à un ensemble perdu, mais qui désigne le manque, le vide, le morcelé, le disparu. Le fragmentaire s'oppose non seulement au continu ou à la totalité, mais il se distingue aussi, note Maurice Blanchot, de l'instable, du bougé, du rebondissant, qui semblent tourner autour d'un centre ou s'inscrire dans un cheminement. Le fragment au contraire est un arrêt, une pose, une circonscription qui vide un instant le contexte de son importance. « Le fragmentaire, écrit-il, plus que l'instabilité (la non-fixation), promet le désarroi, le désarrangement. »[496] Cette promesse du style est ici

---

[493] MATHIEU Rémi, introduction au traité *Qisu* « Sur l'équivalence des mœurs », in : LEBLANC Charles et MATHIEU Rémi (sous la direction de), *Philosophes taoïstes,* Paris, éditions Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2003, p. 462.

[494] LAO-TSEU, *la Voie et sa vertu, Tao-tê-king,* traduit par François Houeng et Pierre Leyris, Paris, éditions du Seuil, 1979 (première édition de 1949, édition originale estimée entre –460 et –380), p. 23.

[495] *Op. cit.* note 478, p. 76.

[496] BLANCHOT Maurice, *l'Ecriture du désastre,* Paris, éditions Gallimard, 2014 [1980], p. 17.

l'occasion d'un néologisme, « désarrangement », qui évoque le dérangement dans sa dimension esthétique, c'est-à-dire la façon dont le style d'ordinaire arrange et range le flux étrange et parcellaire du pensé. Au contraire, le fragmentaire affiche la pensée en tant que bribe, morceau, immobilité : il en affirme non la santé, mais le désastre.

La disparité dans les lettres et la voix

Contrariant le sentiment d'unité, la disparité perturbe la désuétude d'un sens réglé selon des certitudes et trouvant sa place dans des arts organisés en genres. La disparité dans l'œuvre d'Artaud contrarie l'unicité de la forme écrite, non seulement par la multiplicité et la juxtaposition des genres, mais par des variétés de formats, de styles, de contenus, de langues. L'ensemble disparate renvoie à une réalité seconde. Certains recueils d'Antonin Artaud s'élaborent ainsi dans le collage de formes disparates. Comme le remarque Evelyne Grossman, dans l'introduction qu'elle fait des *Suppôts et Supplications,* « *l'Ombilic des Limbes* en 1925 incluait déjà des poèmes, des lettres, un "drame mental", une pièce de théâtre en un acte. *Le Théâtre et son double,* publié en 1938, alors qu'il venait d'être interné, comportait lui aussi des éléments divers : conférences, comptes rendus, lettres, manifestes, textes théoriques. » Quant aux *Suppôts et Supplications* eux-mêmes, dont l'édition finale, posthume, ne fut pas révisée par l'auteur, on y trouve « poèmes, récits de rêve, articles, commentaire de dessin, correspondance »[497]. La variété des formes, réunies dans le volume où elles figurent, mais se détachant par leurs différences et leur mise en page, est multipliée par la discontinuité du langage, par la succession du délire et du compréhensible. La disparité des langues, des formes littéraires et des niveaux de pensée complexifie le rapport au texte, qui se constitue en pluralité ouverte. Elle est parfois surgissement préverbal, cri, comme les soudaines interventions d'un néo-langage dans le courant de certains textes d'Antonin Artaud : « Le dogme de la communion des saints est périmé / tara ta kardu dali / e ter ter de zitera / e koperdo ritera / e co reperdo kali. »[498] La pluralité des intonations et des voix dans la diction d'Artaud, notamment par le passage en voix de fausset, est aussi ce qui perturbe le plus les auditeurs, tant la voix, associée à l'idée d'un sujet stabilisé, paraît être le dernier lieu possible de la dispersion.

La distanciation

Après le fragmentaire et la disparité, la distanciation est une autre fissure dans l'œuvre. La distanciation brechtienne, ou *Verfremdungseffekt* (« effet d'étrangeté »), vise à rompre

[497] ARTAUD Antonin, *Suppôts et Supplications,* Paris, éditions Poésie/Gallimard, 2006 [1947, inédit jusqu'en 1978], p. 8.
[498] *Idem,* p. 139.

l'illusion théâtrale, à diminuer l'identification, en apportant des éléments étrangers à la machine identificatoire. L'art populaire, dans les années 1930 où Bertolt Brecht publie ses *Ecrits sur le théâtre,* est le cinéma à grand spectacle, où l'acteur devient ouvrier de la grande machine audiovisuelle. La jouissance hystérique du cinéma diffère de la catharsis aristotélicienne du théâtre. La conscience disparaît sous les flux d'images et de sons, les visions chocs, les montages serrés, les gros plans, les récits manichéens, tandis que la tragédie grecque propose un monde dialogique complexe et culturel, où le chœur met à distance l'action, les sentiments. Brecht refuse qu'il y ait unité entre le comédien et le personnage, entre le spectateur et l'action, de manière que puisse s'établir cet espace de questionnement. Divers procédés interposent de l'étrangeté dans la jouissance émotionnelle, permettant un déplacement critique, à la frontière du plaisir esthétique. Cette distanciation, cette étrangeté, Brecht la puise aussi ans la littérature et l'art du début du vingtième siècle : « Joyce utilise l'effet de distanciation dans *Ulysse* […]. Le dadaïsme et le surréalisme ont employé des effets de distanciation de l'espèce la plus extrême. »[499] La distanciation rompt avec la continuité référentielle et stylistique. Chez Brecht, l'utilisation de chansons, de panneaux et de cartons interrompt le continuum parlé.

La démarche distanciée, et en particulier l'humour, est aussi un caractère du processus chez Duchamp. Quand le surréalisme cherchait à capter des formes intimes censées sourdre de l'inconscient, Marcel Duchamp s'en est démarqué, créant à partir de causalités ironiques ou d'enchaînements verbaux. La distance critique s'écarte d'une approche lyrique ou pulsionnelle de l'art. Duchamp jouait avec le sérieux de la logique et la folie du langage : « […] tout est justifié, argumente-t-il en 1959. Ce n'est pas de la pure fantaisie. L'inconscient ne m'a jamais beaucoup intéressé comme point de départ d'un mode d'expression artistique. J'étais un vrai cartésien défroqué, si l'on peut dire, parce que je prenais plaisir à utiliser le cartésianisme comme mode de pensée : une pensée logique et mathématique très fermée. Mais ce qui me plaisait aussi, c'était de m'en évader. Il y a cette idée, dans plusieurs pièces de théâtre de Raymond Roussel, qui a écrit des descriptions fantastiques du même ordre, où on peut tout faire, surtout avec des mots, et inventer n'importe quoi. »[500] Une rationalité fantaisiste intensifie la négation du réel dans l'œuvre.

La distanciation s'exerce par rapport au sens. Elle ironise, à condition d'éviter le didactisme, sur la volonté de signifier. Se détacher du sens permet d'entrer dans un rapport herméneutique vivant. Plus on veut signifier, plus le sens est faible, et inversement moins on veut signifier,

[499] BRECHT Bertold*, Ecrits sur le théâtre* , Paris, éditions Gallimard, 2000, p. 843.
[500] HAMILTON Richard, *Op. cit.* note 172, p. 73.

plus affleure un sens qui échappe à la détermination. L'œuvre avec un contenu se situe dans la répétition d'un savoir imaginaire. Comme le souligne Theodor W. Adorno, en 1962, « aujourd'hui, les seules œuvres d'art qui réussissent à acquérir un sens et une légitimation sont celles qui résistent le plus à la notion de sens. »[501]

Conclusion de la troisième partie

Ainsi, dans cette troisième partie, consacrée à l'œuvre, l'idée de pluralité et de dispersion, attachée à la multiplicité et au nombre, se renverse dans une insistance sur le lacunaire, le manquant, le fragmentaire, le fantomatique. Le brouillage formel est métaphorique du chaos intime et de la perte du sens. La simultanéité ou les achronies répondent à la dimension archéologique de l'histoire individuelle, à la multiplicité fuyante des présences et au naufrage du récit historique. La démystification, l'indifférence, la distanciation ne conduisent pas, quant à elles, à l'affirmation ironique, mais au maintien des contradictions. Cependant, par opposition à ces figures du foisonnement, la persistance de la négativité, l'effort de ne pas faire œuvre, de ne pas finir, de ne pas travailler, permettent de s'inscrire dans l'inutilitaire, de privilégier le rapport à la complexité et d'augmenter la présence du vide, sans laquelle l'incomplétude ne saurait se réaliser.

[501] Voir : ADORNO Theodor W., « les Fameuses Années vingt » (publié dans *Merkur,* janvier 1962), traduit par Marc Jimenez et Eliane Kaufholz, in : ADORNO Theodor W., *Modèles critiques,* Payot, Paris, 1984.

Conclusion

Dans le mouvement opposé de la thèse, qui pose quelque chose, et de la dispersion, qui renvoie à l'instabilité, le moment de conclure est l'occasion, non d'une fermeture, mais d'une nouvelle dissémination. Certes, la nécessité de soutenir la problématique initiale a contribué à défricher, à poser et reposer le débat de la pluralité des arts dans une réunion possible, en posant des questions sur les contours idéologiques et la spécificité de cette attitude, lorsque l'on passe d'un désir de connaissance et de totalité à des logiques de défaillances et de dispersion. Il y aurait là passage d'une esthétique humaniste et romantique à une esthétique négative, passage du sujet mathématique de la Renaissance et du sujet rationnel kantien au sujet pluriel et mal déterminé de la psychanalyse et de la sociologie. Cette évolution, étudiée intuitivement depuis l'appréhension sensible et critique de mes pratiques au regard de lectures éparpillées, mériterait sans doute d'être approfondie et nuancée à partir de quelques textes théoriques et d'œuvres de ces trois périodes : Renaissance, Romantisme et modernité. Cette recherche, déjà immense, pourrait sans doute être menée timidement et ponctuellement.

Ainsi, à la fin de cette thèse, avec toutes les réserves qu'impose le choix même du scepticisme comme principe directeur, différentes pistes s'ouvrent, dans la continuité de ce qui a été abordé, parfois comme dépassement, parfois comme approfondissement. Là encore, dans un retour en arrière sur la manière dont les questions ont été abordées, toutes les ébauches méritent d'être précisées, nuancées, étoffées : comme dans la pratique artistique, la stratégie de la dispersion a consisté à avancer sur plusieurs terrains à la fois au risque parfois d'une certaine brutalité dans l'approche.

L'absorption dans le jeu des arts, dans une pratique dispersée qui se renouvelle souvent, relève de l'exagération d'un principe de plaisir et se nourrit de la méfiance vis-à-vis du langage assertif et des valeurs. L'ignorance, la naïveté, l'amateurisme, la paresse théorique peut-être aussi, sont des terreaux de découvertes, vraies ou fausses, qui dynamisent la recherche et l'existence et se dépassent en s'accroissant : comment *devenir* toujours plus ignorant, naïf, amateur et paresseux… ? L'établissement d'un « paragone », d'un parallèle des arts à l'échelle personnelle, pose aussi la question de l'art en général et des arts en particulier, à travers l'enchevêtrement occasionnel de leurs structures, à travers leur « progression » différenciée. Plutôt que dans la perspective de l'art total, qui se rattache à l'art démiurgique, c'est donc dans des relations singulières entre les arts qu'une pratique diversifiée se ressource, à travers des expériences multiples de transposition, à travers une réinterprétation de la cascade mimétique romantique. Là encore, un effort de formalisation et d'approfondissement serait envisageable, pour faire, à la manière du *Traité des objets musicaux* de Pierre Schaeffer, un traité de l'écart négatif, qui énumérerait et ordonnerait, selon chaque art et dans la relation

entre les arts, ce qui relève de la négativité : anti-mélodie, antiroman, destruction référentielle, transposition négative, esthétiques du silence, du bruit, de l'insignifiance, du vide, de l'insensé, de l'obscurcissement... L'inscription plus approfondie de ces problématiques dans le champ contemporain devrait permettre, tout en montrant l'actualité de ces questions, de préciser certaines notions et d'en introduire de nouvelles. Ainsi, les *Non Cameras* de Steven Pippin, et tout son travail anti-photographique, stimulent l'invention d'outils aberrants, de procédures lentes, de productions liées à la destruction…

La négativité, qui est parfois placée comme opposée à l'épanouissement, est plutôt en contradiction avec l'adhésion, l'aliénation, le jeu de miroir des idéologies. Elle opère comme grain de sable dans la mécanique de stabilisation du sens à l'intérieur des cadres de la domination. La question personnelle de la projection identitaire dans l'œuvre semble ainsi se résoudre harmonieusement non dans la transposition plus ou moins habile des sentiments, des problématiques, des anecdotes de la biographie, rapportée aux modes du moment, mais en proportion de l'opacité sémantique et de la complexité formelle. Des méthodes sensibles visant à empêcher, à obscurcir, plutôt qu'à faciliter et démêler, accélèrent et augmentent l'inintelligibilité, l'épaisseur de l'œuvre. L'allusif chez Mallarmé, l'ornement chez Gustave Moreau, les masses sonores et la discontinuité chez Boulez, l'absurde chez Kafka posent ainsi la question de l'ésotérisme de l'art, non au sens d'une activité secrète, mais dans la nébulosité de la forme, l'absence de signification ou la polysémie, les phénomènes d'occultation. Cette négativité est un mouvement qui s'inscrit dans l'histoire des formes. A cet égard, le déplacement de la littérature vers la musicalité chez Mallarmé est tributaire d'une certaine conception historiée de la musique, qui ne se développe comme pratique autonome instrumentale qu'à partir des années 1750, avec le développement de la sonate.[502] La possibilité d'arts qui se développent indépendamment de la signification, et même contre la signification, conduit, à partir notamment de la contestation du primat du texte, à un « socle commun » de négativité et de mutisme entre les arts, permettant des échanges structuraux. L'art, activité symbolique, serait ainsi recherche de symboles obscurs, renvoyant indéfiniment à sa fabrication, aux autres œuvres, à l'innommable, à rien. Cet autre du symbole, métaphorisé plutôt que représenté, serait parfois la part subjective, fantomatique, inscrite dans le refoulé du refoulé, dans cette part obscure où la négation émotive n'est justement pas passée par la représentation. L'ésotérisme artistique ne répondrait à nulle initiation, ni du côté du producteur, appelé juste à inventer ses propres signes frôlant l'insensé, ni du côté du

[502] ANGER Violaine, *« Sonate, que me veux-tu ? » Pour penser une histoire du signe,* Paris, ENS éditions, 2016.

récepteur, sinon à sa capacité d'attendre le bercement du symbole, comme le rappelle la fréquentation régulière des œuvres. Là encore, une partie de mon travail artistique et même peut-être aussi la démarche théorique pourraient mûrir dans l'épaisseur de cette direction.

La culture et le vocabulaire

La démocratie culturelle n'est pas seulement la possibilité d'accès de tous à la culture savante. Elle est aussi l'ouverture à toutes les formes de cultures, y compris les moins subtiles, où bat le pouls d'une société. Il s'agit de définir la culture comme pluralité de références et opération de la sensibilité. La culture, le savoir, forment moins un ensemble délimité de sources choisies, qu'un vaste maelstrom. L'attention aux cultures minoritaires, mineures, oubliées, ainsi qu'à ce qui n'appartient pas au symbolique, comme la mycologie (John Cage) ou la cristallographie (Robert Smithson), mais aussi bien l'économie, le terrassement ou la moto, permettent d'inscrire l'œuvre dans un ensemble hétéronomique qui dépasse la relation exclusive avec l'histoire de sa spécialité – quoique, ce faisant, elle s'y inscrive, si désormais les arts ne se referment pas sur eux-mêmes. L'ouverture aux arts populaires, aux arts singuliers, ainsi qu'au foisonnement des productions contemporaines à faibles coûts permet aussi de développer une esthétique des cultures mineures et autonomes, qui, comme la poésie, foisonnent malgré la sophistication de l'industrie culturelle.

A cet égard, la question du vocabulaire reste problématique, le mot « culture » recouvrant des sens différents et favorisant les glissements, l'arbitraire de l'inclusion ou de l'exclusion. Le choix d'un vocabulaire dépréciatif, comme « crabouillage », « amateurisme », a, nous l'avons vu, un effet d'économie intellectuelle : il permet de se libérer d'épuisantes positions de maîtrise et de diriger l'énergie épargnée dans la matière même de la recherche. A cet égard, une réflexion sur la communauté culturelle peut aussi prendre en compte l'universalité du rapport à la pratique culturelle, fût-il lointain, et inscrire les pratiques poussées dans la continuité des gestes de l'enfance, de l'adolescence et des adultes non spécialisés.

L'enseignement

Avec la dispersion des pratiques, de la culture, des compétences, avec l'affaiblissement de la notion de savoir, on a l'impression de rompre le contrat de l'enseignement, qui repose sur la domination intellectuelle, la maîtrise et la transmission. Le problème est déjà posé par Rabelais, ou par Descartes qui le développe dans la première partie du *Discours de la méthode* : « I'ay esté nourri aux lettres dés mon enfance, & pource qu'on me persuadoit que, par leur moyen, on pouuoit acquerir vne connoissance claire & assurée de tout ce qui est vtile a la vie, i'aurois vn extreme desir de les apprendre. Mais sitost que i'eu acheué tout ce cours d'etudes, au bout duquel on a coustume d'estre receu au rang des doctes, ie changeay

entierement d'opinion. Car ie me trouuois embarassé de tant de doutes & d'erreurs, qu'il me sembloit n'auoir fait autre profit, en taschant de m'instruire, sinon que i'auois découuert de plus en plus mon ignorance. » Si le savoir, comme Descartes le remarque, aboutit finalement à connaître son ignorance, ne pourrait-on pas éviter de dramatiser l'acquisition des savoirs (ou celle de nébuleuses compétences) ? Il ne s'agit pas de supprimer une relation d'échange qui arrange tout le monde, l'élève avec son désir de savoir et le professeur avec sa croyance de savoir, mais de ne pas (faire) prendre la relation scolaire trop au sérieux, notamment dans sa dimension gratifiante, répressive ou simplement formative. Une grande partie de l'éducation contemporaine va dans ce sens, que ce soient les cours à la carte aux Etats-Unis, qui signent la possibilité d'une formation plurielle, ou les efforts faits pour diminuer l'influence des notes… Il s'agit là d'une simple piste, d'une simple inflexion à propos de l'enseignement. Beaucoup d'objections certainement fondées s'y opposent, et notamment le risque de voir, en l'absence de père castrateur, la classe se transformer en horde sauvage, comme je l'ai si souvent expérimenté, et avant moi Mallarmé dans ses classes d'anglais, et combien d'autres, dans des expériences pédagogiques qui n'ont de radicales que d'être inscrites comme exception dans la mécanique d'oppression sociale. Mais il y a dans cette énergie rebelle la possibilité d'un apprentissage libéré de l'hypnose et de l'autorité, et surtout dans le retrait de l'autorité l'ouverture à d'autres modes relationnels pour la conquête de la liberté.[503] En outre, les nouvelles solidarités des ostracisés et la culture particulière des banlieues, où j'enseigne depuis plus de vingt ans, montrent que la violence est à la fois métaphorique et réelle, qu'elle prépare une nouvelle forme de la communauté revendicative : la culture de la provocation constitue un des rares langages modernes de résistance actuellement parlé. Il n'est plus guère possible, dans l'internationalisation des révoltes, de s'attacher encore à la forme tyrannique de l'éducation.[504]

Vers d'autres œuvres

Conclure aussi, dans une thèse d'arts plastiques élargie aux autres arts, c'est encore se diriger vers de nouvelles œuvres, nourries de ce long passage d'étude. C'est l'occasion de saluer comment l'inscription dans une réflexion oblige sur le plan pratique. Des théories sont formulées, qui dépassent parfois ce que l'on est en train de faire et qui exigent une vérification pratique. Cette vérification peut s'avérer décevante et pousser à d'autres investigations. Le plaisir de la discussion théorique, qui est presque une exclusivité de la structure universitaire,

---

[503] Voir : LEPAPE Marie-Claire, *Pédagogie et pédagogies,* Paris, éditions Denoël, 1972.

[504] Ce problème de l'abandon de l'autorité, qui s'oppose à la dissémination du pouvoir, telle que l'avaient analysée Foucault et Deleuze, est au cœur de mon dernier roman en écriture.

favorise le dépassement à l'intérieur d'une reconnaissance qui ne transite pas par le succès, mais par le cheminement et le dialogue. Ainsi, mon travail artistique prend, pour partie, des inflexions en synchronie avec la phase de la conclusion.

Dans le portrait, une nouvelle logique de la représentation me conduit à plus de déformations, d'écarts, et donc plus d'expressivité, d'intériorité. Mon dixième roman, presque terminé, entre davantage dans la fable. Il porte sur l'autorité et le pouvoir, à travers un personnage masochiste. Le prochain roman devrait tourner autour de Pyrrhon d'Elis, le fondateur du scepticisme, notamment sur sa rencontre avec les gymnosophistes hindous. Un cycle d'anti-mélodies est en cours, sur des fragments de poètes, de philosophes ou d'artistes, avec une dimension orchestrale. Les scènes peintes s'enrichissent de fonds ornementaux ou symboliques de l'Egypte antique et de la civilisation étrusque, en même temps qu'elles s'appuient davantage sur des rêveries diurnes. La nuit, le vide et le silence, qui sont les parents pauvres de cette activité boulimique, prennent lentement leur place.

Bibliographie

ADORNO Theodor W., *l'Art et les Arts,* traduit par Jean Lauxerois et Peter Szendy, Paris, éditions Desclée de Brouwer, 2002.

ADORNO Theodor W., *Figures sonores. Ecrits musicaux I,* traduit de l'allemand par Marianne Richer-Jacquin et Claude Maillard, Genève, éditions Contrechamps, 2006 [1978 pour l'édition allemande].

ADORNO Theodor W., *Modèles critiques,* éditions Payot, Paris, 1984.

ADORNO Theodor W., *Moments musicaux,* traduit de l'allemand par Martin Kaltenecker, Genève, éditions Contrechamps, 2003 [1937 pour l'édition allemande].

ADORNO Theodor W., *Minima Moralia. Réflexions sur la vie mutilée,* traduit de l'allemand par Eliane Kaufholz et Jean-René Ladmiral, Paris, éditions Petite Bibliothèque Payot, 2005 [édition originale en allemand de 1951].

ADORNO Theodor W., *Théorie esthétique,* texte établi par Rolf Tiedemann, traduit de l'allemand par Marc Jiménez, Paris, éditions Klincksieck, 2011 (édition allemande originale de 1970).

ADORNO Theodor W., BENJAMIN Walter, *Correspondance 1928-1940,* traduit par Philippe Ivernel, Paris, la Fabrique, 2002.

ALBERA Philippe, *Schoenberg plus…,* Paris, éditions du Centre Georges Pompidou, 1986.

ALTHUSSER Louis, *Philosophie et Philosophie spontanée des savants [1967]*, Paris, éditions François Maspero, 1974.

ANDERS Günther, *l'Obsolescence de l'homme. Tome II. Sur la destruction de la vie à l'époque de la troisième révolution industrielle,* Paris, éditions Fario, 2011 [1980 pour la première édition allemande].

ANGER Violaine, *« Sonate, que me veux-tu ? » Pour penser une histoire du signe,* Paris, ENS éditions, 2016.

ANZIEU Didier, MONJAUZE Michel, *Francis Bacon, ou le portrait de l'homme désespécé,* Paris, éditions du Seuil / Archimbaud, 2004 (première édition en 1993 aux éditions Archimbaud / L'Aire).

APERGHIS Georges et SZENDY Peter, *Wonderland, la Musique, recto verso,* Paris, éditions Bayard, collection Le rayon des curiosités, 2004.

ARASSE Daniel, *Léonard de Vinci,* Paris, éditions Hazan, 2002 [1997].

ARTAUD, Antonin, *Œuvres*, Paris, éditions Gallimard/Quarto, 2004.

ARTAUD, Antonin, *Pour en finir avec le jugement de dieu,* éditions Poésie Gallimard, Paris, 2003.

ARTAUD Antonin, *Suppôts et Supplications,* Paris, éditions Poésie/Gallimard, 2006 [1947, inédit jusqu'en 1978].

ARTIFICES, *Art contemporain et Pluralisme : nouvelles perspectives,* ouvrage collectif issu du colloque « …et maintenant, qu'est-ce qu'on fait ? » (Artifices, Apt, 16 et 17 mai 1998), Paris, éditions L'Harmattan, 1999.

ASCAL Bernard, *Pablo Picasso. Poèmes et Propos,* Paris, éditions EPM, 2013.

BARANDE Ilse et Robert, *De la perversion,* Lyon, éditions Césura Lyon, 1987.

BAXANDALL Michael, *l'Œil du Quattrocento*, traduit de l'anglais par Yvette Delsaut, Paris, éditions Gallimard, 1985 (édition originale en anglais de 1972).

BAXANDALL Michael, *les Humanistes à la découverte de la composition en peinture. 1340-1450*, traduit de l'anglais par Maurice Brock, Paris, éditions du Seuil, 1989 (édition originale en anglais de 1971).

BAYLE Laurent (dirigé par), *Emmanuel Nunes,* Paris, éditions L'Harmattan, Ircam/Centre Georges Pompidou, 1998.

BECKER Howard S., *les Mondes de l'art,* traduit de l'anglais par Jeanne Bouniort, Paris, éditions Flammarion, collection Champs, 2006 (édition originale en anglais de 1982 et en français de 1988).

BENJAMIN Walter, *Critique et Utopie,* textes choisis par Philippe Ivernel, Paris, éditions Payot / Rivages Poche, 2012.

BENSLAMA Farid (dirigé par), *l'Idéal et la Cruauté. Subjectivité et politique de la radicalisation,* Paris, éditions Lignes, 2015.

BLANCHOT Maurice, *la Communauté inavouable,* Paris, éditions de Minuit, 2005 [1983].

BLANCHOT Maurice, *l'Ecriture du désastre,* Paris, éditions Gallimard, 2014 [1980].

BOLTANSKI Luc, CHIAPELLO Eve, *le Nouvel Esprit du capitalisme*, Paris, éditions Gallimard, 2011 (édition augmentée) [1999 pour la première édition].

BONNET Gérard, *la Violence du voir,* Paris, éditions PUF, 2001 [1996].

BONNIN Philippe, MASATSUGU Nishida, SHIGEMI Inaga, *Vocabulaire de la spatialité japonaise,* Paris, CNRS éditions, 2014.

BOSSEUR Jean-Yves, *Musique et Beaux-Arts, de l'Antiquité au XIXe siècle*, Paris, éditions Minerve, 1999.

BOULEZ Pierre, CAGE John, *Correspondance*, Christian Bourgois Editeur, Paris, 1990 [édition originale Paul Sacher Stiftung, Basel, Suisse, 1990].

BOULEZ Pierre, *Leçons de musique,* Paris, éditions Christian Bourgeois, 2005.

BOULEZ Pierre, *Par volonté et par hasard, Entretiens avec Célestin Deliège,* Paris, éditions du Seuil, 1975 [d'après des entretiens de 1972 et 1974].

BOULEZ Pierre, *Regards sur autrui. Points de repère II,* Paris, éditions Christian Bourgois, 2005.

BOULNOIS Olivier, *Au-delà-de l'image. Une archéologie du visuel au Moyen-Age, V^e^-XVI^e^ siècle,* Paris, éditions du Seuil, 2008.

BOUVERESSE Jacques, *Wittgenstein, la Rime et la Raison. Science, éthique et esthétique,* Paris, éditions de Minuit, 2005 [1973].

BUCI-GLUCKSMANN Christine (sous la direction de), *les Frontières esthétiques de l'art,* Actes du colloque international des 26 et 27 novembre 1998, Département Arts plastiques de l'Université Paris-8, Paris, éditions L'Harmattan, 1999.

CAGE John, *l'Œil du poète,* traduit par Christophe Marchand-Kiss, Paris, éditions Textuel, 1998.

CAGE John, *Silence. Conférences et écrits,* traduit par Vincent Barras, Genève, éditions Contrechamps et Héros-limite, 2012 [édition originale en américain de 1961].

CARYSTE (de) Antigone, *Fragments,* traduits du grec et commentés par Tiziano Dorandi, Paris, éditions Les Belles Lettres, 1999.

CAUX Grégoire et ROGER Mathias (dirigé par), *la Fin d'œuvre en musique,* Paris, éditions Delatour France, collection Pensée musicale, 2013.

CAUX Jacqueline, *Presque rien avec Luc Ferrari,* Paris, éditions Main d'œuvre, 2002.

CAVELL Stanley, *les Voix de la raison. Wittgenstein, le scepticisme, la moralité et la tragédie* [1979], traduit de l'anglais par Sandra Laugier et Nicole Balso, Paris, éditions du Seuil, 1996.

CELAN Paul, *la Rose de personne,* traduction de Martine Broda, Paris, éditions José Corti, 2002 [édition originale en allemand chez S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main, 1963],

CERTEAU Michel de, *l'Invention du quotidien. 1. L'Art de faire* [1990], Paris, éditions Gallimard/Folio, 2010.

CHANSON Maxime, *600 démarches d'artistes,* Paris, éditions Janninck, 2011.

CHION Michel, *Pierre Henry,* Paris, éditions Fayard, 2003.

CIFALI Mireille, *le Lien éducatif : contre-jour psychanalytique,* Paris, éditions PUF, 2005 (5e édition) [1994].

CHALUMEAU Jean-Luc, *les 200 Plus Beaux Dessins du monde,* Paris, éditions du Chêne, 2011 [2008].

COBLENCE Françoise (sous la direction de), *les Fables du visible et l'Esthétique fictionnelle de Gilbert Lascault,* Liège (Belgique), éditions de la Lettre volée, 2003.

COHEN-LEVINAS Danielle (dirigé par), *la Loi musicale. Ce que l'Histoire nous (dés)apprend, P*aris, L'Harmattan, collection L'Itinéraire, 1999 [première édition en 1996 dans *les Cahiers de philosophie* n° 20, Lille, 1996].

COLLECTIF, *Art et fantasme,* présenté par Claude Wiart, Eyssel (Suisse), éditions Champ Vallon, collection L'Or d'Atalante, 1984.

COLLECTIF, *Ce que Cézanne donne à penser,* Actes du colloque d'Aix-en-Provence (juillet 2006), Paris, éditions Gallimard, 2008.

COLLECTIF, *Germain Roesz, peintures 1970-2011,* éditions l'Harmattan/Cour Carrée, Paris, 2012.

COLLECTIF, *Participa(c)tion,* colloque tenu au Mac/Val du 6 au 8 décembre 2013, Paris, éditions MAC/VAL, 2014.

COLLECTIF, *Posture(s) / imposture(s),* actes du colloque éponyme au Mac/Val les 13 et 14 juin 2008, Paris, éditions Mac/Val, 2008.

COLLECTIF (DERRIDA J., DESCOMBES V., KORTIAN G., LACOUE-LABARTHE P., LYOTARD J.-F., NANCY J.-L.), *la Faculté de juger* (colloque de 1982), Paris, éditions Colloque de Cerisy / Les Editions de Minuit, 2014 [1985].

CONCHE Marcel, *Montaigne et la philosophie,* Paris, éditions de Mégare, 1992.

COULON Laurent (Actes édités par), *le Culte d'Osiris au 1er millénaire av. J.-C.,* Actes de la table ronde internationale tenue à Lyon les 8 et 9 juillet 2005, Paris, éditions de l'Institut français d'archéologie orientale (Le Caire), 2010.

DARBON Nicolas, *les Musiques du chaos,* Paris, éditions L'Harmattan, 2006.

DECIMO Marc, *Marcel Duchamp mis à nu. A propos du processus créatif,* Dijon, éditions Les Presses du réel, 2004.

DELACROIX, Eugène, *Journal,* texte établi par Paul Flat et René Piot, Paris, Plon, 1893.

DELDEVEZ Edouard-Marie-Ernest, *l'Art du chef d'orchestre,* présenté par Jean-Philippe Navarre, Paris, éditions du Cerf, collection Amicvs, 1998 [1878].

DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, *Kafka. Pour une littérature mineure,* Paris, éditions de Minuit, 2005 [1975].

DELEUZE Gilles, *Cinéma 1. L'Image-mouvement,* Paris, éditions de Minuit, 2012 [1983].

DELEUZE Gilles, *Critique et Clinique,* Paris, éditions de Minuit, 1993.

DELEUZE Gilles, *Présentation de Sacher-Masoch,* Paris, éditions de Minuit, 2011 [1967].

DELIEGE Célestin, *Cinquante ans de modernité musicale : De Darmstadt à l'Ircam,* Wavre (Belgique), éditions Mardaga, 2011 [2003].
DELIGNY Fernand, *Œuvres,* Paris, éditions l'Arachnéen, 2007.
DERRIDA Jacques, *les Arts de l'espace. Ecrits et interventions sur l'architecture,* Paris, éditions de la Différence, collection Essais, 2015.
DERRIDA, Jacques, *l'Ecriture et la Différence,* Paris, éditions du Seuil, 1967.
DERRIDA Jacques, *Sauf le nom,* Paris, éditions Galilée, 1993.
DERRIDA Jacques, *Spectres de Marx,* Paris, éditions Galilée, 2006 [1993].
DERRIDA, Jacques, *la Vérité en peinture,* Paris, éditions Champs Flammarion, 2010 [1978].
DESCOMBES Vincent, *les Embarras de l'identité,* Paris, Gallimard, 2013.
DESCARTES, *Discours de la méthode,* Leyde (Pays-Bas), 1637.
DESCARTES René, *Œuvres et Lettres,* texte présenté par André Bridoux, Paris, éditions Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1953.
DICKINSON Emily, *Poésies complètes,* traduction par Françoise Delphy, Paris, éditions Flammarion, 2009.
DONNET Jean-Luc, *Dire ce qui vient. Association libre et transfert,* Paris, éditions PUF, 2016.
DOTREMONT Christian, *Œuvres poétiques complètes,* Paris, éditions du Mercure de France, 2004 [1998].
DRAGUET Michel, *Magritte tout en papier. Collages, dessins, gouaches,* Paris, éditions Hazan, 2006.
DUBUFFET Jean, *Asphyxiante Culture,* édition augmentée, Paris, éditions de Minuit, 1986 [1968].
DUFOURT Hugues, *la Musique spectrale. Une révolution épistémologique,* Paris, éditions Delatour France, 2014.
DUNCAN Robert*, l'Ouverture du champ*, trad. Martin Richet, Paris, éditions Corti, 2012.
DUVE (de) Thierry, *Au nom de l'art,* Paris, éditions de Minuit, 1989.
EIGUER Alberto, *le Pervers narcissique et son complice,* Paris, éditions Dunod, 2014 [1989, quatrième édition revue en 2012].
EIGUER Alberto (sous la direction de), *la Perversion dans l'art et dans la littérature,* Paris, éditions In Press, collection « Explorations psychanalytiques », 2007.
EMPIRICUS Sextus, *Esquisses pyrrhoniennes,* traduit par Pierre Pellegrin, Paris, éditions Points Seuil, 1997 [III^{e} siècle].

FERRARI Luc, *Tautologos III, ou Vous plairait-il de tautologuer avec moi*, Allemagne, éditions Moeck, n° 5085a, 1970.
FIEDLER Jeannine et FEIERABEND Peter (sous la direction de), *Bauhaus,* éditions h.f.ullmann publishing GmbH, Paris, 2013.
FLAUBERT Gustave, *Œuvres de jeunesse,* Paris, éditions Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2001.
FLICHY Patrice, *le Sacre de l'amateur. Sociologie des passions ordinaires à l'ère numérique*, éditions du Seuil et La République des idées, Paris, 2010.
GARCETTE Pierre, *Rébus d'art,* Paris, éditions de La Martinière, 2012.
GAUSSIN Allain, *Musique de l'imaginaire. Entretiens avec Michèle Tosi,* Paris, éditions MF, 2014.
GENETTE Gérard, *Des genres et des œuvres,* Paris, collection Points Seuil Essais, 2002 [1999].
GLICENSTEIN Jérôme, *l'Art : une histoire d'expositions,* Paris, éditions PUF, collection Lignes d'art, 2009.
GODARD Jean-Luc, *Histoire(s) de cinéma, Paris,* éditions Gallimard-Gaumont, 2008 [1998].
GROTOWSKI Jerzy, *Vers un théâtre pauvre,* traduit par Claude B. Levenson, Lausanne, éditions L'Age d'Homme, 2002 (première édition française en 1971, édition originale de 1968).
GLÜCK Michaël, LASCAULT Michel, *Un poème tombe,* Strasbourg, éditions Bandes d'artistes/Les Lieux dits, 2017.
GROSSMAN Evelyne, *Eloge de l'hypersensibilité,* Paris, éditions de Minuit, 2017.
GUICHARD Charlotte, *les Amateurs d'art à Paris au XVIII*^{e} *siècle,* Seyssel, éditions Champ Vallon, 2008.
HAMILTON Richard, *le Grand Déchiffreur : Richard Hamilton sur Marcel Duchamp. Une sélection d'écrits, d'entretiens et de lettres,* traduit de l'anglais par Jeanne Bouniort, textes rassemblés et présentés par Corinne Diserens et Gesine Tosin, Zürich (Suisse), coédition jrp|ringier / Maison rouge Fondation Antoine de Galbert, 2009.
HARAWAY Donna, *Manifeste cyborg et autres essais. Sciences — Fictions — Féminismes,* Anthologie établie par Laurence Allard, Delphine Gardey, Nathalie Magnan, Paris, Exils Editeur, 2007 [édition originale du *Manifeste cyborg* en 1985, première édition en français en 2002].
HEINICH Nathalie, *Etre écrivain. Création et identité,* Paris, éditions La Découverte, 2000.

HERACLITE, *Fragments,* traduit et commenté par Marcel Conche, Paris, éditions PUF, collection Epiméthée, 2005 [1986] [original grec du VI^e^ siècle avant J.-C.].

HENRY Pierre, *Journal de mes sons*, suivi de *Préfaces et Manifestes,* Arles, éditions Actes Sud, 2004.

HERZOG Annabel (sous la direction de), *Hannah Arendt, Totalitarisme et banalité du mal,* Paris, éditions PUF, 2011.

HORODYSKI Timothée et LALITTE Philippe (sous la direction de), *Edgar Varèse. Du son organisé aux arts audio,* Paris, éditions L'Harmattan, Collection Arts 8, 2014.

HUYS Viviane, VERNANT Denis, *Histoire de l'art. Théories, méthodes et outils,* Paris, éditions Armand Colin, Collection U, 2014.

IMBERT Francis, *l'Impossible Métier de pédagogue,* Paris, éditions ESF, Issy-les-Moulineaux, 2000.

JDEY Adnen (sous la direction de), *Derrida et la Question de l'art. Déconstructions de l'esthétique,* Nantes, éditions Cécile Defaut, 2011.

JEDRZEJEWSKI Franck, *Dictionnaire des musiques microtonales,* Paris, éditions L'Harmattan, 2014.

JIMENEZ Marc, *Adorno et la modernité. Vers une esthétique négative,* Paris, éditions Klincksieck, 1983.

JÜNGER Ernst, *Journaux de guerre 1939-1948,* édition établie par Julien Hervier, Paris, éditions Gallimard / Bibliothèque de la Pléiade, 2008.

KAFKA Franz, *Œuvres complètes,* tome III, traduction de Marthe Robert, Claude David et Jean-Pierre Danès, Paris, éditions Gallimard / Bibliothèque de la Pléiade, 1984.

KAFKA Franz, *Œuvres complètes,* tome IV, traduction de Marthe Robert, Alexandre Vialatte, Claude David, Paris, éditions Gallimard / Bibliothèque de la Pléiade, 1989.

KANDINSKY Wassily, *Du spirituel dans l'art* (1908), « la Pyramide », traduit par Philippe, Sers, Paris, Denoël, 1989.

KANT Emmanuel, *Critique de la faculté de juger,* traduit par Alain Renaut, éditions GF Flammarion, Paris, 2000 [1790].

KANTOR Tadeusz, *Ecrits (1). Du théâtre clandestin au théâtre de la mort,* Besançon, éditions Les Solitaires Intempestifs, 2015.

KANTOR Tadeusz, *Ecrits (2). De « Wielopole Wielopole » à la dernière répétition,* Besançon, éditions Les Solitaires Intempestifs, 2015.

KANTOR Tadeusz, *le Théâtre de la mort,* textes réunis par Denis Bablet, Lausanne, éditions L'Âge d'Homme, 2000 [1977].

KIRCHBERG Irina, ROBERT Alexandre (sous la direction de), *Faire l'art,* Paris, éditions L'Harmattan, 2014.
KOSTELANETZ Richard, *Conversations avec John Cage,* traduit par Marc Dachy, éditions des Syrtes, Paris, 2000 [première édition en 1988 aux éditions Limelight, New York].
KRAFFT-EBING Richard von, *les Formes du masochisme,* édition augmentée par Albert Moll, préfacé par André Béjin, Paris, éditions Payot, 2010 [1892 pour le texte de Krafft-Ebing, 1924 pour celui d'Albert Moll, 1931 pour la traduction française], .
KRAFFT-EBING Dr Richard von, *Psychopathia sexualis, tome 1. Etude médico-légale à l'usage des médecins et des juristes,* édition refondue par le Dr Albert Moll, traduit de l'allemand par René Lobstein, Paris, éditions Pocket, 1999 [1892 pour le texte de Krafft-Ebing, 1924 pour celui d'Albert Moll, 1950 pour l'édition française].
LACAN Jacques, *Autres Ecrits,* Paris, éditions du Seuil, 2001.
LACAN Jacques, *le Séminaire. Livre XVI. D'un Autre à l'autre,* Paris, éditions du Seuil, 2006 [1968-1969].
LACOUE-LABARTHE Philippe, *Ecrits sur l'art,* Dijon / Genève, éditions Les Presses du Réel, collection Mamco, 2009.
LAËRCE Diogène, *Vies et Doctrines des philosophes illustres,* Paris, éditions du Livre de poche, 2009 [environ dans la première moitié du III^{e} siècle].
LALITTE Philippe (sous la direction de), *Edgar Varèse. Du son organisé aux arts audio,* Paris, éditions L'Harmattan, Collection Arts 8, 2014.
LAO-TZEU, *la Voie et sa vertu, Tao-tê-king,* traduit par François Houeng et Pierre Leyris, Paris, éditions du Seuil, 1979 [première édition de 1949, édition originale estimée entre –460 et –380].
LAPLANTINE François, *Non. Négation, négatif, négativité entre Chine, Japon, Europe,* Paris, éditions de l'Incidence, 2016.
LASCAULT Gilbert, *Ecrits timides sur le visible,* Paris, éditions 10/18, collection « esthétique », 1979.
LASCAULT Gilbert, LASCAULT Michel, SULMONT-A. Nancy, *Brûler le pavé*, Nantes, éditions Le petit jaunais, 2015.
LASCAULT Gilbert, LASCAULT Michel, *les Jeux du poète chapeauté,* Paris, éditions de l'Imprimerie d'Alsace-Lorraine, 2014.
LASCAULT Gilbert, LASCAULT Michel, SULMONT-A. Nancy, *Manuel de crabouillage. [Précis pixellisé],* Nantes, éditions du Petit Jaunais, 2016.
LAUTREAMONT Comte de, *Œuvres complètes, Paris*, éditions Guy Lévis Mano, 1938.

LEBLANC Charles et MATHIEU Rémi (sous la direction de), *Philosophes taoïstes,* Paris, éditions Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2003.
LE BRETON David, *Disparaître de soi. Une tentation contemporaine,* Paris, éditions Métailié, 2015.
LEFORT Claude, *l'Invention démocratique. Les limites de la domination totalitaire,* 1981.
LELEU Jean-Louis et DECROUPET Pascal, *Pierre Boulez, techniques d'écriture et enjeux esthétiques,* Genève, Contrechamps éditions, 2006.
LENGLET Roger, *le Griffonnage. Esthétique des gestes machinaux,* Paris, éditions François Bourin, 1992.
LEPAPE Marie-Claire, *Pédagogie et pédagogies,* Paris, éditions Denoël, 1972.
LORAUX Patrice, *les Sous-Main de Marx,* Paris, éditions Hachette, 1986.
LUSSAC Olivier, *Fluxus et la Musique,* Dijon, les Presses du réel, 2010.
LYOTARD Jean-François, *Les Transformateurs Duchamp*, Paris, éditions Galilée, 1977.
MALLARME, *Œuvres complètes,* tome 1, édition établie par Bertrand Marchal, Paris, éditions Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1998.
MARANGONI Rosella, *le Zen*, traduit de l'italien par Todaro Tradito, Paris, éditions Hazan, 2009 [édition originale italienne de 2008].
MARX Karl, *Œuvres, tome III. Philosophie,* édition établie par Maximilien Rubel, Paris, éditions Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1982.
MAZERAN Vincent et Sylvana, *les Déclinaisons du corps,* Nîmes, Champ social éditions, 2014.
MICHAUD Yves*, l'Art à l'état gazeux,* Paris, éditions Fayard/Pluriel, 2011 [Stock, 2003].
MICHAUX Henri, *Connaissance par les gouffres,* Paris, éditions Poésie/Gallimard, 2011 [1967].
MICHAUX Henri, *Donc c'est non,* lettres réunies par Jean-Luc Outers, Paris, éditions Gallimard, 2016.
MICHAUX Henri, *Misérable Miracle,* Paris, éditions du Rocher, 1956.
MOREAU Pierre-François (sous la direction de), *le Scepticisme au 16^{e} et au 17^{e} siècle. Le retour des philosophies antiques à l'Age classique,* tome 2, Paris, Albin Michel, 2001.
MORIS Stéphanie, *James Ensor : Miousic !*, Lormont, Bruxelles, éditions Le Bord de l'Eau/ La Muette, 2015.
MOUTOT Gilles, *Adorno, Langage et réification,* Paris, éditions PUF, 2004.
MÜLLER-DOOHM Stefan, *Adorno, une biographie,* traduit de l'allemand par Bernard Lortholary, Paris, éditions Gallimard, 2004 [2003 pour l'édition originale].

MUNK Elie, *la Voix de la Thora. La Genèse,* traduction du Rabbinat français, Paris, éditions Fondation Odette S. Lévy, 1996 [1976].

MÜNSTER Arno, *Adorno. Une introduction. Il n'y a pas de vraie vie dans la vie fausse,* Paris, éditions Hermann, 2008.

NANCY Jean-Luc, *les Muses,* Paris, éditions Galilée, 1994.

NAUMANN Francis M., *Marcel Duchamp. L'Art à l'ère de la reproduction mécanisée*, Paris, éditions Hazan, 2004.

NECTOUX Jean-Michel, *Mallarmé,* Paris, éditions Adam Biro, 1998.

NOVAK Zvonimir, *Agit Tracts,* Paris, éditions de l'Echappée, 2015.

NOVALIS, *Hymnes à la Nuit,* traduction d'Armel Guerne, Paris, Poésie/Gallimard, 1975 [édition originale en allemand, 1800].

OLIVE Jean-Paul (sous la direction de), *Présents musicaux,* éditions de L'Harmattan, collection Arts 8 (UFR Arts, Philosophie et Esthétique, Paris 8), Paris, 2009.

PASSERON René, CONTE Richard, LANCRI Jean, *Inimages,* Paris, éditions Klincksieck, 2008.

PASSERON René, *Pour une philosophie de la création,* Paris, éditions Klincksieck, 1989.

PAYOT Daniel, *l'Art africain entre silence et promesse,* Paris, éditions Circé, 2009.

PERROS Georges, *Une vie ordinaire,* Paris, éditions Poésie/Gallimard, 2005 [1967].

PICARD Thimothée (sous la direction de), *Dictionnaire Wagner,* Paris, éditions Actes Sud/Cité de la Musique, 2010.

PLATON, *Gorgias,* Paris, Les Belles Lettres, 1972, traduction d'André Coiset.

PLATON, *Œuvres complètes,* tome 1, traduction du grec par Léon Robin, Paris, éditions Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1950.

PONTALIS J.-B. (sous la direction de), *Narcisses,* Paris, éditions Gallimard/Folio, 2000 [1976].

PUCHALA Véronique, *Pierre Boulez. A voix nue,* Paris, éditions Symétrie/France Culture, 2008.

RANCIERE Jacques, *le Philosophe et ses pauvres,* Paris, éditions Flammarion, 2012 [Fayard, 1983].

REIK Théodor, *Ecouter avec la troisième oreille. L'expérience intérieure d'un psychanalyste,* Paris, éditions EPI, 1976 [1948].

RESSOUNI-DEMIGNEUX Karim, *Artistes maudits. Le récit de 30 destins tragiques,* Paris, Beaux-Arts éditions, 2013.

REY Anne, *Satie,* Paris, éditions Le Seuil, 1974.

RIGONI Michel, *Stockhausen, un vaisseau lancé vers le ciel,* Paris, éditions Millénaire III, 1998 (seconde édition revue et corrigée).
ROBERT-JAMES Philippe et Françoise, *Bruegel,* Paris, éditions Flammarion, 1997.
ROUSSEAU Jean-Jacques, *les Confessions, livre quatrième*, in : *Œuvres complètes*, tome 1, Paris, éditions Gallimard/Bibliothèque de la Pléiade, 1959.
ROGOZINSKI Jacob, *Cryptes de Derrida,* Paris, éditions Lignes, 2014.
ROSENKRANZ Karl, *Esthétique du laid,* traduit par Sibylle Muller, éditions Circé, 2004 [édition originale de 1853].
RUSSOLO Luigi, *l'Art des bruits,* introduction et textes établis par Giovanni Lista, traduit de l'italien par Nina Sparta, éditions l'Age d'homme, Lausanne, 2001 (édition originale en français de 1975) [1913].
SACHER-MASOCH Léopold von, *la Vénus à la fourrure,* traduit de l'allemand par Aude Willm [édition originale en allemand, 1870]*, in :* DELEUZE Gilles, *Présentation de Sacher-Masoch,* Paris, éditions de Minuit, 2011 [1967].
SAFOUAN Moustapha, *Lacaniana. Les Séminaires de Jacques Lacan, 1953-1963,* Paris, éditions Fayard, 2001.
SAFOUAN Moustapha, *la Parole ou la Mort. Essai sur la division du sujet,* Paris, éditions du Seuil, 2010 [nouvelle édition revue de l'édition de 1993].
SALADIN Mathieu (dossier dirigé par), Revue *Tacet : l'expérimentation en question,* Mulhouse, éditions Météo, 2012.
SAMUEL Claude (sous la direction de), *Eclats/Boulez,* Paris, éditions du Centre Pompidou, 1986.
SARTRE Jean-Paul, *Mallarmé. La lucidité et sa part d'ombre,* Paris, éditions Gallimard, 1986 [première édition en 1979 de « L'engagement de Mallarmé »].
SATIE Erik, *Ecrits*, revus par Ornella Volta, Paris, éditions Champ libre, 1981.
SCHIBLER Guy, *le Regard contre le réel. Essai sur le cinéma pornographique,* Lausanne, éditions Iderive, 1987.
SCHLEGEL August Wilhelm *, la Doctrine de l'art. Conférences sur les belles lettres et l'art,* traduit de l'allemand par Marc Géraud et Marc Jimenez, Paris, éditions Klincksieck, 2009.
SCHLEGEL August Wilhelm *, les Tableaux,* traduit de l'allemand par Anne-Marie Lang, préface de Jean-Luc Nancy, présentation de Jean-Christophe Bailly, Paris, Christian Bourgeois Editeur, 1988 [publication originale dans l'*Athenaeum*, 1799].
SCHLEGEL Friedrich von, *Lucinde* (première édition en allemand de 1799)*,* traduit de l'allemand par Y. Delétang-Tardif. In *: Romantiques allemands I*, édition présentée et annotée

par Maxime Alexandre, Paris, éditions Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2012 [première édition en 1963].

SCHMITT Jean-Claude, *le Temps des images. Essais sur la culture visuelle au Moyen Age,* Paris, éditions Gallimard, 2002.

SCHOENBERG Arnold, KANDINSKY Vassily, « Correspondance, Ecrits », *Revue Contrechamps* n° 2, Paris, avril 1984.

SCHOENBERG Arnold, *Correspondance 1910-1951,* lettres choisies et présentées par Erwin Stein, Paris, éditions Jean-Claude Lattès, 1983 [première édition en allemand de 1958).

SEMIN Didier, *le Peintre et son modèle déposé,* Genève, éditions Mamco, 2001.

SHAKESPEARE William, *Hamlet,* in : *Œuvres complètes. Tragédies I,* traduction de Michel Grivelet, Paris, éditions Robert Laffont/Bouquins, 1995.

SCHNEIDER Marcel, *Wagner,* Paris, Seuil, 1989 [1960].

SPINOZA Baruch de, *Œuvres complètes,* Paris, éditions Gallimard/Bibliothèque de la Pléiade, 2002 [1954].

TIBERGHIEN Gilles A., *Land Art,* Paris, éditions Carré, 1993.

TILMAN Pierre, *Robert Filliou, nationalité poète,* Paris, éditions des Presses du Réel, 2007.

TISSERON Serge, *la Main, l'Œil, l'Image,* Paris, INA éditions, 2014 [conférence sur « Les premières traces chez l'enfant et les enjeux de la représentation » prononcée le 4 mai 1994].

TOUSSAINT Evelyne (sous la direction de), *Existe-t-il des arts mineurs ? Traditions, mutations et dé-définitions de la Renaissance à l'art actuel,* Pau, éditions des Presses de l'Université de Pau et des Pays de l'Adour, 2012.

TRESPEUCH-BERTHELOT, *L'Internationale situationniste. De l'histoire au mythe. 1948-2014,* Paris, éditions PUF, 2015.

TZARA Tristan, *Dada est tatou. Tout est Dada.,* Paris, éditions GF Flammarion, Paris, 2006 [1996].

VANÇON Raphaële, *Musicien amateur ou professionnel ? La construction identitaire musicienne,* Paris, éditions de L'Harmattan, collection Logiques sociales, série Etudes culturelles, 2011.

VIEVILLE Camille, *le Portrait nu,* Paris, éditions Arkhê, 2017.

WAGNER Richard, *l'Art et la Révolution,* traduit de l'allemand par J.-G. Prod'homme, avant-propos de Laurent Zaïche, Paris, éditions Sao Maï, 2013 [édition originale en allemand de 1849].

WITTGENSTEIN Ludwig, *le Cahier bleu et le Cahier brun,* traduit de l'allemand par Marc Goldberg et Jérôme Sackur, Paris, éditions Gallimard, 1996 [1934].

WITTGENSTEIN Ludwig, *Remarques mêlées,* traduit de l'allemand par Gérard Granel, présenté par Jean-Pierre Cometti, Paris, éditions GF Flammarion, 2002.

Catalogues

Anatomies. De Vésale au virtuel, catalogue réalisé sous la responsabilité scientifique de Vincent Barras, à l'occasion de l'exposition éponyme au musée de la Main UNIL-CHUV (Lausanne, 13 février-17 août 2014), Lausanne, éditions BHMS, 2014.

Arnold Schönberg, Visions et Regards, Paris, éditions Lienart/ les Abattoirs, 2010, publié à l'occasion de l'exposition éponyme aux Abattoirs de Toulouse (16 mars- 9 mai 2010).

DADA, catalogue réalisé sous la direction de Laurent Le Bon, Paris, éditions du Centre Pompidou, 2005.

Dans l'atelier. L'Artiste photographié, d'Ingres à Jeff Koons, catalogue réalisé sous la direction de Delphine Desveaux, Susana Gallego Cuesta et Françoise Reynaud, Paris, éditions Paris Musées, 2016.

Le Douanier Rousseau. L'Innocence archaïque, catalogue réalisé sous la direction de Guy Cogeval et Gabriela Belli, Paris, coédition Musée d'Orsay/Hazan, 2016.

Florence. Portraits à la Cour des Médicis, catalogue réalisé sous la direction de Calo Falciani à l'occasion de l'exposition au musée Jacquemart-André du 11 septembre 2015 au 25 janvier 2016, Bruxelles, éditions Fonds Mercator/Culturespaces, 2015.

Henri Michaux. Peindre, composer, écrire, catalogue réalisé sous la direction de Jean-Michel Maulpoix et Florence de Lussy, Paris, coédition Bibliothèque nationale de France / Gallimard, 1999.

Henry Darger, 1892-1973, catalogue dirigé par Choghakate Kazarian, Paris, éditions Paris Musées, 2015.

Kurt Schwitters, catalogue réalisé sous la direction de Serge Lemoine et Didier Semin, Paris, éditions du Centre Pompidou, 1994.

Lénine, Staline et la Musique, ouvrage collectif réalisé à l'occasion de l'exposition éponyme au Musée de la Musique du 12 octobre 2010 au 16 janvier 2011, Paris, éditions Fayard, 2010.

Marcel Broodthaers, catalogue sous la direction de Catherine David et Véronique Dabin, à l'occasion de la rétrospective Marcel Broodthaers organisée à la Galerie nationale du Jeu de Paume du 17 décembre 1991 au 1er mars 1992, Paris, éditions du Jeu de Paume/Réunion des musées nationaux, 1991.

Marcel Duchamp, la peinture même, catalogue réalisé sous la direction de Cécile Debray, Paris, éditions du Centre Pompidou, 2014.

Magritte. La Trahison des images, catalogue réalisé sous la direction de Didier Ottinger, à l'occasion de l'exposition éponyme au Centre Pompidou du 21 septembre 2016 au 23 janvier 2017, Paris, éditions du Centre Pompidou, 2016.

Noir Dessin, catalogue de l'exposition du Cabinet graphique du musée national d'Art moderne et du centre de création industrielle (7 juillet-26 septembre 1993), dirigé par Marie-Claude Bernadac, Paris, éditions du Centre Georges Pompidou, 1993.

Picasso.mania, ouvrage collectif réalisé à l'occasion éponyme au Grand Palais du 7 octobre 2015 au 29 février 2016, commissariat général de Didier Ottinger, Paris, éditions de la Réunion des musées nationaux, 2015.

Les Portes du Ciel. Visions du monde dans l'Egypte ancienne, catalogue sous la direction de Marc Etienne, à l'occasion de l'exposition éponyme au musée du Louvre (6 mars-29 juin 2009), Paris, éditions Musée du Louvre/Somogy, 2009.

Prostitutions. Des représentations aveuglantes, sous la direction de Gabrielle Houbre, Isolde Pludermacher, Marie Robert, à l'occasion de l'exposition « Splendeurs et Misères » au musée d'Orsay (22 septembre 2015- janvier 2016). Paris, éditions Musée d'Orsay et Flammarion, 2015.

Raphaël. Les dernières années, catalogue réalisé sous la direction de Paul Henry et Tom Johannides, Paris, coédition Hazan et Louvre Editions, 2012.

Robert Filliou, catalogue réalisé sous la direction de Frédérique Mirotchnikoff, Paul-Hervé Parsy, Catia Riccaboni, Nathalie Schoeller, Paris, éditions du Centre Georges Pompidou, 1991.

Robert Filliou. Génie sans talent, catalogue réalisé sous la direction de Sylvie Jouval et Heike van den Valentyn, Ostfildern-Ruit (Allemagne), éditions du Musée d'art moderne de Lille Métropole/ Hatje Cantz, 2003.

Sade. Attaquer le soleil, catalogue dirigé par Annie Le Brun, Paris, éditions Musée d'Orsay /Gallimard, 2014.

Revues, articles et contributions

ADORNO Theodor W., « la Maîtrise du maestro » (conférence de 1958), in : ADORNO Theodor W., *Figures sonores. Ecrits musicaux I,* traduit de l'allemand par Marianne Richer-Jacquin et Claude Maillard, Genève, éditions Contrechamps, 2006 [1978 pour l'édition allemande].

ADORNO Theodor W., « les Fameuses Années vingt », publié dans *Merkur,* janvier 1962, traduit par Marc Jimenez et Eliane Kaufholz, in : *Modèles critiques,* Payot, Paris, 1984.

AYARD Claire, « les Associations jouent-elles un rôle alternatif et/ou complémentaire à celui des institutions ? Quelles ambitions et quelles actions les distinguent ? », in : ARTIFICES, *Art contemporain et Pluralisme : nouvelles perspectives,* ouvrage collectif issu du colloque « …et maintenant, qu'est-ce qu'on fait ? » (Artifices, Apt, 16 et 17 mai 1998), Paris, éditions L'Harmattan, 1999.

BERTRAND DORLEAC Laurence, « la Vieille Taupe ou le Suraigle », in : COBLENCE Françoise (sous la direction de), *les Fables du visible et l'Esthétique fictionnelle de Gilbert Lascault,* Liège (Belgique), éditions de la Lettre volée, 2003.

BONNET Eric, « la Naissance du lieu et la Profondeur du motif », in : *Ce que Cézanne donne à penser,* Actes du colloque d'Aix-en-Provence (juillet 2006), Paris, éditions Gallimard, 2008.

BOSSEUR Jean-Yves, « la Question de l'héritage cagien. Entretien », in : *Tacet n°1, Experimental Music Review,* dossier « Qui est John Cage ? » dirigé par Matthieu Saladin, Mulhouse, 2011.

CAGE John, *Revue d'esthétique* nouvelle série, n^{os} 13-14-15, Paris, 1987, 1988.

CASTANET Pierre Albert, « Edgar Varèse et la Philosophie du bruit », in : HORODYSKI Timothée et LALITTE Philippe (sous la direction de), *Edgar Varèse. Du son organisé aux arts audio,* Paris, éditions L'Harmattan, Collection Arts 8, 2014.

CASTANET Pierre Albert, « Soixante ans de musique vocale française (1955-2015). A propos d'"anti-mélodie", de mélodie, de lied et d'"anti-lied" », *Euterpe la Revue musicale*, n° 28, Paris, éditions les Amis de la musique française, septembre 2016.

DAMISCH Hubert, « D'un Narcisse l'autre », in : PONTALIS J.-B. (sous la direction de), *Narcisses,* Paris, éditions Gallimard/Folio, 2000 [1976].

DERRIDA Jacques, « L'art des confins», in : *Mélanges offerts à Maurice de Gandillac*, Paris, éditions PUF, 1985.

ENGRAMER Sammy, « Beau Belge Marie France », in : COLLECTIF, *Posture(s)/ imposture(s),* actes du colloque éponyme au Mac/Val les 13 et 14 juin 2008, Paris, éditions Mac/Val.

FERRY Jean-Marc, « Théorie critique et critique du totalitarisme », in : *Revue française de science politique,* 34^{e} année, n°1, 1984, pp. 79-102.

GAUTHIER-RAHMAN Nicolas, « le Présent musical dans la conception d'Helmut Lachenmann », in : OLIVE Jean-Paul (sous la direction de), *Présents musicaux,* Paris, éditions de L'Harmattan, collection Arts 8, 2009.

GRAND MAGASIN (Pascale Martin et François Hiffler), « Amateurs professionnels », in : COLLECTIF, *Participa(c)tion,* colloque tenu au Mac/Val du 6 au 8 décembre 2013, Paris, éditions MAC/VAL, 2014.

FOREST Frédéric, « la Famille Vidéo. Art sociologique », in : *Communication et Langages,* n° 33, 1977.

HAMPSON Robert et ROUX Sébastien, « 30 Fragments », in : *Optical Sound n°1, Art et musique,* éditions Optical Sound et Art, Book, Magazine, automne 2013.

HOUILLON Vincent, « Derrida et l'intraitable *Epochè* de l'œuvre d'art », in : JDEY Adnen (sous la direction de), *Derrida et la Question de l'art. Déconstructions de l'esthétique,* Nantes, éditions Cécile Defaut, 2011.

JEUNE Raphaële, « Instant, anomie, neutre, indétermination : l'événement au temps du bégaiement du présent et de l'innovation forcée », in : *Optical Sound n°1, Art et musique,* Paris, éditions Optical Sound et Art, Book, Magazine, automne 2013.

LANTERI-LAURA Georges, « la Psychopathologie de l'art comme stratégie de la singularité », in : COLLECTIF, *Art et fantasme,* présenté par Claude Wiart, Eyssel (Suisse), éditions Champ Vallon, collection L'Or d'Atalante, 1984.

LE GOUIC Jean-Luc, « Ce que Cézanne apprend aux peintres… », in : COLLECTIF, *Ce que Cézanne donne à penser,* Actes du colloque d'Aix-en-Provence (juillet 2006), Paris, éditions Gallimard, 2008.

MANDRESSI Rafael, « l'Homme anatomique : le corps, le regard et la lame dans l'Europe moderne », in: *Anatomies. De Vésale au virtuel,* catalogue réalisé sous la responsabilité scientifique de Vincent Barras, à l'occasion de l'exposition éponyme au musée de la Main UNIL-CHUV (Lausanne, 13 février-17 août 2014, Lausanne, éditions BHMS, 2014.

MOULINIE Véronique, « Des " œuvriers " ordinaires. Lorsque l'ouvrier fait le/du beau… », in : *Terrain,* « le Beau », numéro 32, Paris, mars 1999.

PELBART Peter Pal, « Devenir-Kafka », in : *Chimères n° 77. Chaosmose, penser avec Félix Guattari,* Toulouse, éditions Erès, 2012.

REVAULT D'ALLONNES Olivier, « la Correspondance des arts selon Eugène Delacroix », in : *InHarmoniques n° 5. D'un art à l'autre, les zones de défi,* Paris, coédition Ircam/Centre Georges Pompidou, éditions Christian Bourgois, juin 1989.

REVAULT D'ALLONNES Olivier, « Présences de la loi », in : COHEN-LEVINAS Danielle (dirigé par), *la Loi musicale. Ce que l'Histoire nous (dés)apprend, P*aris, L'Harmattan, collection L'Itinéraire, 1999 (première édition en 1996 dans *les Cahiers de philosophie* n°20, Lille, 1996).

SAISON Maryvonne, « l'Hybride et le Dérisoire, façons de dire à mots couverts », in : COBLENCE Françoise (sous la direction de), *les Fables du visible et l'Esthétique fictionnelle de Gilbert Lascault,* Liège (Belgique), éditions de la Lettre volée, 2003.

SEMIN Didier, « Applaudimètre étalon », in : *Picasso.mania,* ouvrage collectif réalisé à l'occasion éponyme au Grand Palais du 7 octobre 2015 au 29 février 2016, commissariat général de Didier Ottinger, Paris, Paris, éditions de la Réunion des musées nationaux, 2015.

SMIRNOV Andreï et PCHELKINA Liubov, « les Pionniers russes de l'art du son dans les années 1920 », in : *Lénine, Staline et la Musique,* ouvrage collectif réalisé à l'occasion de l'exposition éponyme au Musée de la Musique du 12 octobre 2010 au 16 janvier 2011, Paris, éditions Fayard, 2010.

WIART Claude, « Des fantasmes et des "ismes" en peinture », in : COLLECTIF, *Art et fantasme,* présenté par Claude Wiart, Eyssel (Suisse), éditions Champ Vallon, collection L'Or d'Atalante, 1984.

YOYOTTE Jean, « Osiris dans la région d'Alexandrie », in : COULON Laurent (direction éditoriale), *le Culte d'Osiris au 1er millénaire av. J.-C.,* Actes de la table ronde internationale tenue à Lyon les 8 et 9 juillet 2005, Paris, éditions de l'Institut français d'archéologie orientale (Le Caire), 2010.

Références en ligne (vérifiées le 5 juillet 2017).

CAPLAN Caroline , « Stéphane Dufoix, La dispersion. Une histoire des usages du mot diaspora », *Revue européenne des migrations internationales* [en ligne], vol. 28, n° 3, 2012.
http://remi.revues.org/6113

DELEUZE Gilles, *Cinéma,* cours 9 du 2 février 1982.
http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=193

JARREGA Maria, « Etude de quatre adjectifs atypiques : pluriel, multiple, singulier et unique. » In : *Langue française*, n° 136, 2002.
http://www.persee.fr/doc/lfr_0023-8368_2002_num_136_1_6473

ODERIC DELEFOSSE J.-M., « Contribution à l'étude de la genèse de la catégorie de pluriel. Observation du langage d'un enfant entre un an et demi et deux ans », in : *Faits de langues* n° 2, septembre 1993.
http://www.persee.fr/doc/flang_1244-5460_1993_num_1_2_1301

SCHNEDECKER Catherine, « Les uns : une pluralité singulière », in : *Langages*, Paris, Armand Colin (Larousse jusqu'en 2003), 2003. http://www.persee.fr/doc/lgge_0458-726x_2003_num_37_151_925

SERRALONGUE Bruno,
http://cache.media.eduscol.education.fr/file/Domaines_artistiques/88/2/Dossier_pedagogique_une_rentree_en_images_2012_223882.pdf p. 46.
Table ronde « L'artiste enseignant, l'artiste médiateur en question », animée par Jean-Philippe Vienne, à l'occasion du Troisième Congrès interprofessionnel de l'art contemporain (Nantes, 15 et 16 novembre 2001).
http://www.cipac.net/congres-215/contacts-227/3eme-congres-l-art-des-artistes-et-des-professions/actes-du-congres-114/

Annexes

Généralités

Quelques principes généraux : la pluridisciplinarité dispersée, la distanciation, l'organisation de l'imprévu, le projet contrarié, la culture savante

La pluridisciplinarité

Il est difficile de trouver la bonne distance par rapport à un travail multiple et foisonnant, qui change très souvent dans l'un ou l'autre de ses aspects. La pluridisciplinarité dispersée est une caractéristique évidente de ce travail, avec ce qu'elle comporte de diversité, de renouvellement, d'inconstance, de déplacements continus. Elle ne se situe pas dans une vision globale, plutôt dans un cheminement ouvert.

La distance

Une autre caractéristique transversale, non systématique, est l'humour, non au deuxième degré, mais plutôt un comique presque involontaire, « au degré et demi », comme me l'a dit un jour Edouard Baer. Les personnages des bandes dessinées, des chansons, des vidéos ne sont pas réalistes, ils jouent sérieusement une comédie qui confine au malaise.

Quand l'humour est absent, parfois remplacé par la violence et la sexualité, comme dans les romans et les dessins, ou simplement par la progression programmatique, comme dans certaines démarches picturales ou musicales, une autre distance est sensible. De même que le rapport moderne de la mimésis est proportionnel à la grandeur de l'écart, et non plus à la ressemblance, une disparité entre la subjectivité et l'œuvre m'apparaît comme une relation dynamique.

L'imprévu, l'impensé

Autre élément commun, la capacité à fabriquer de l'imprévu est intrinsèque à la plupart de mes méthodes de travail : écriture narrative (BD et roman) sans plan, dessins et peintures improvisées, introduction volontaire de processus aléatoires (brouillages de la surface picturale, compositions à l'aveugle, contraintes particulières), procédures diminuant le contrôle (peinture en courant, dessin à l'envers, écriture en écoutant des textes…), changements de méthodes et d'esthétique en cours d'élaboration. Il s'agit, dans une approche plurielle et dispersée, de différer autant que souhaitable la formalisation pour laisser agir le multiple. Souvent, mes romans sont engagés à l'aveugle et se construisent à mesure. Mes compositions musicales se créent aussi au fil de la partition. Dans mes encres

de modèles vivants, je condense plusieurs poses, je combine des détails de manière intuitive, chaotique ou aléatoire.

Tributaire des réflexions sur le hasard chez Mallarmé, chez les surréalistes, chez Cage, Boulez, ou sur l'accident chez Francis Bacon, ce besoin de favoriser ce qui survient dans l'imprévisible, vise à repousser l'univers des formes et des sens constitués, au même titre que la réflexion technique. Il y a un élément de survenue objective dans le hasard, un fonctionnement qui dépasse la volonté. Il relève des défaillances de la volonté, ou au contraire d'un désir d'aléatoire, il tient des poussées inconscientes, de la gestuelle, du silence même où l'imagination se constitue sans règle… Mon travail laisse une place à l'impensé. D'une certaine manière, j'attends souvent qu'il advienne quelque chose, sans savoir quoi. Lorsque quelque chose advient, l'invention poïétique, l'errance du faire trouve un champ que j'explore jusqu'à ce que le sentiment de répétition me convainque qu'on est dans le procédé plutôt que dans l'impensé. Le contraire de l'impensé ne serait pas le pensé, mais le procédé. Mes procédures changent alors souvent pour qu'il advienne encore autre chose.

Dans sa fonction formelle d'ouverture et de déplacement, le hasard, tempéré par d'autres usages, rend la pratique artistique vivante, à l'inverse des processus « industriels » et des projets ficelés. Si a est le projet, et A l'œuvre correspondant au projet, a≠A, dans la mesure où les procédures favorisant l'imprévu visent à modifier le projet initial.

Néanmoins, la dimension du projet est également à l'œuvre, notamment dans la définition globale de certaines démarches, inscrites dans des dispositifs ouverts, mais aussi dans l'utilisation du dessin comme propédeutique à la peinture ou au collage. L'intériorité fantasmatique, et parfois fantastique, qui transparaît parfois, s'approche d'un contenu latent qui m'intéresse sur le plan subjectif. Certains dessins, issus de rêveries diurnes, sont rejoués dans la peinture. Certaines pensées ou expériences sont transcrites à vif dans le tissu de l'écriture. Certains sentiments trouvent une expression musicale Ainsi, ce n'est pas toujours l'écart qui prédomine, mais parfois une volonté d'immédiateté, que j'avoue avoir du mal à maintenir intacte, tant les « démons » du médium ou de la pensée me narguent avec leurs tentations.

Un art savant

Enfin, mes démarches se constituent souvent en référence à une culture savante, que ce soit l'étude de la Thora dans ma bande dessinée hebdomadaire, la représentation des personnalités du monde intellectuel dans mes portraits, l'adaptation musicale ou dessinée de grands auteurs, d'œuvres anciennes ou spécialisées (chansons du quinzième siècle ou

du Moyen Age, adaptations de Poe, Rimbaud, Marx, Wittgenstein, Sacher-Masoch, Jacques de Voragine…). Cette culture se retrouve dans l'étude ouverte sur un certain nombre d'artistes qui me semblent importants dans la réflexion actuelle, et dont les noms apparaissent souvent dans cette thèse.

La dispersion en pratiques

Mes pratiques artistiques sont dispersées. Elles sont nombreuses, elles se ramifient, elles se rejoignent quelquefois, mais plutôt suivent leurs lignes propres, leur logique interne. Certaines sont délaissées, parfois reprises. Il n'est pas uniquement question des logiques propres aux moyens utilisés et à l'approfondissement des démarches, mais aussi des modifications qu'induisent dans ces logiques le travail des autres domaines, sans compter la vie, les lectures, les œuvres des autres. La dispersion nourrit l'œuvre par la pratique des autres arts et l'expérimentation multiple de la contemporanéité. Ainsi, elle n'inscrit pas les démarches dans une spécialisation, qui s'apparente parfois subjectivement à une normalisation, mais dans un éparpillement, qui se relie objectivement à l'amateurisme.

Actuellement[505], ce travail se déploie dans plusieurs directions.

- La composition de musiques électroniques et orchestrales atonales.
- La composition de musiques vocales et instrumentales « populaires ».
- Des vidéos (clips, courts métrages, expérimental).
- La peinture abstraite (running crabouillages).
- La peinture figurative (portraits de figures du champ intellectuel et scènes fantasmatiques).
- Des collages et techniques mixtes (*Panique au collège* et compositions à partir de dessins).
- Des encres et dessins (variations sur des nus, croquis, visions diurnes).
- Une planche hebdomadaire de bandes dessinées.
- L'écriture de romans.
- Des collaborations irrégulières à des fanzines, des magazines, des éditions, des expositions.

[505] En juillet 2017.

Cette prolifération reste somme toute limitée, presque réglée, au sens d'une vie assez régulière qui accorde aux arts visuels, à la musique, à l'écriture, une place aussi égale que possible.

Diffusion

Le mot de « diffusion » est un des synonymes de « dispersion ». En ce sens, l'attention à la diffusion d'un travail est encore un travail et ajoute à la dispersion. Là encore, je ne bâtis pas de plan, je ne fais pas de stratégie. C'est donc la plupart du temps par hasard, et plus rarement par une démarche opiniâtre, que j'ai été associé sporadiquement à des structures plus ou moins reconnues, dont voici quelques exemples :

- Le théâtre du Rond-Point en 2003-2004, en participant comme chanteur humoristique à la présentation de saison de Jean-Michel Ribes et au spectacle le *Grand Mezzé* de François Rollin et Edouard Baer.
- Les scènes nationales de Vandœuvre-lès-Nancy (en tant que compositeur de théâtre sur *Brecht, ou la Seconde Attitude,* un spectacle mis en scène par Cécile Backès), de Grenoble (en tant que compositeur et musicien, pour *Festivalletti,* un festival organisé autour du dramaturge Serge Valletti, où j'ai collaboré à des mises en scène de Cécile Backès, Michel Cerda…), du Théâtre 71 de Malakoff (où ont tourné le *Festivalletti* ainsi que *Brecht, ou la Seconde Attitude,* et dans lequel j'ai fait la première partie chantée de Françoiz Breut).
- La radio France Culture, pour laquelle j'ai travaillé en tant qu'auteur de théâtre (en coécriture avec Thierry Brout), interprète, musicien et compositeur (sur des textes de Marie Nimier et de Serge Valletti), ou en qualité d'interviewé (par Hélène Hazéra et Colette Fellous).
- Les télévisions France 5 (qui a produit et diffusé deux enregistrements audiovisuels de mes chansons et m'a invité à chanter dans une émission d'Ariel Wizman) et France 2 (avec *le Grand Plongeoir,* une émission d'Edouard Baer dans laquelle j'ai chanté *J'aime les chich kebab et les panini*).
- La Maison Rouge, musée dans lequel j'ai présenté, avec les éditions du Petit Jaunais, des travaux lithographiques et éditoriaux autour du crabouillage en novembre 2016 et en mai 2017.

- Le Palais de Tokyo, dans la boîte de nuit attenante *le Yoyo,* à l'occasion de la sortie du magazine *le Bateau* n°10 (avec un de mes dessins) et de la collection Les Crocs électriques (qui édite un recueil de mes encres, intitulé *Zones primitives d'aspect oblique*), édités par Jessical Rispal et Stéphane Blanquet (2016).
- La galerie A. G. de Séoul (Corée-du-Sud) où j'ai présenté des dessins, affiches et vidéos autour de mon personnage de Michel le cas social (2010).
- Des lieux culturels divers (Centre contemporain de Rouen, 1990 ; centre Jemmapes, 2010) qui ont accueilli des expositions personnelles.
- Des collaborations au tabloïd *Tranchée Racine* édité par United Dead Artists de Stéphane Blanquet.
- L'édition d'encres, accompagnées d'un poème de Michaël Glück, dans le cadre de la collection « Bandes d'artistes » aux éditions Les Lieux Dits (2016).
- Le cinéma, comme compositeur et acteur : *Je me fais rare* (2006, fiction de Dante Desarthe), *la Jeune Fille Rachel* (2007, fiction de Sylvie Habault), *Rachel et le Cirque céleste,* 2011 (fiction de Sylvie Habault et Guy Faucon), *Je fais feu de tout bois,* 2012 (fiction de Dante Desarthe), *Une saison pour Maurice Pons* (Sylvie Habault, 2016).
- Enfin, l'université de Strasbourg, en accueillant cette thèse à l'Ecole doctorale, sous la direction de M. Germain Roesz, et l'université Paris 8, en me confiant deux charges de cours depuis 2015, m'ont fait l'honneur d'une confiance à laquelle j'espère ne pas démériter.

Points de vue extérieurs

Le jeu et la profusion

Quelque chose du ludique poétique transparaît du désordre de mes activités. Dans un cadre privé, dont il faut faire la part d'une certaine sympathie, la philosophe Marie José Mondzain a écrit, comme reflet et perspective de mon travail : « fécondité émerveillements et jeux contre toute fatalité !!! / jolie musique dedans contre l'assourdissant dehors / continue »[506].

La sensibilité

Maurice Nadeau : "C'est sensible, on sent la présence d'une expérience"

[506] Mail privé du 10 janvier 2017

Lylo. « Michel Lascault, *Les Suédoises* : Où il est question de chich kebab, paninis, Suédoises, Québécoises, Paris, l'amour, le quotidien, l'abandon... sur un air détaché et une musique minimale bricolée de blues et de trip-hop. » (Lylo 104, mars 2001)

Lylo. « Michel lascault, *Elégie :* une élégie moderne et musicale pour nous parler de rupture amoureuse, d'amour, de doute et de chômage (amoureux). Des chansons où rôde un ton désabusé aux mélancolies mélodiques avec tendresse et dérision. » (Lylo, mars 2002)

Les réussites

Geneviève Brisac : « Une réelle maîtrise de la narration. »

Paul Otchakovsky-Laurens : « Il y a une écriture. »

Christian Boltanski : « Très bien. » Annette Messager : « Bravo, bravo. » Jean-Michel Ribes : « Merci à Michel Lascault ! » Sanseverino : « C'est génial. » François Hadji-Lazaro : « C'est très bien. »

Pierre Pachet : « J'apprécie beaucoup vos commentaires futés et informés de chaque paracha. »

Bertrand Burgalat : « C'est de très bonne qualité et ça n'évoque que de bonnes choses, entre Annegarn, le Katerine d'avant les collants, voire Nougaro... »

Eric Duyckaerts : « C'est par les moyens de la peinture que Michel Lascault tente de nous faire saisir cette part généralement insaisissable des images de la mémoire. Il explore un territoire de la mémoire que seule la peinture pouvait aborder. »

Olivier Revault d'Allonnes : « Merci! Le petit rabbin à longues moustaches est allé dans ma bibliothèque. »`

L'imagination

Serge Valletti : « J'aime les chich kebab, j'aurais aimé écrire ça. »

« *Chansons de Valletti* : extra-ordinaire. Voilà le seul mot qui puisse encore qualifier ce spectacle. C'est un cabaret hors normes, hors temps, hors lieux que nous proposent Gérard Morel, Isabelle Mazin et Michel Lascault dans une mise en scène de Cécile Backès. Rien n'est identifiable, les repères sont intégralement brouillés. » (*lemagazine.info,* Lou Grezillier, 16 octobre 2004)

« Michel Lascault, artiste jovial, poète à l'esprit malin : l'élu lunaire des libres penseurs..." (*Impact Médecine,* Jean-Michel Ulmann, 19 avril 2007).

« Michel Lascault est un chanteur facétieux qui pond des chansons pince-sans-rire intitulées J'aime les chiche-kebab et les paninis, ou Ils ont brûlé ta Porsche… » (Phil Casoar, *Fluide glacial* n° 382, avril 2008.)

« On se laisse prendre par cet esprit libertaire aux parfums d'imaginaire qui réveille en nous l'enfant gâché par tant de “Fais pas ci, fais pas ça”. On en ressort enivré, exalté, et soudain le monde apparaît sous de plus doux attraits... » (à propos du duo Bakounine andalou, Cyrille Levavasseur, *La Manche, Territoire d'expression* n° 3, avril 2009)

« Chanteur et acteur décalé […], touche-à-tout drolatique et poétique… » (Isabelle Vatan, *Télérama,* 21 avril 2010).

Annexe I. Abstractions

Médiums. Huile, acrylique, crayons.
De 1983 à 1988. Reprise depuis 2015.
Principes. Fusion art et sport, culture internet du tutoriel, pratique populaire du running (jogging), rapport picturalité/mouvement, expérience de l'espace, geste artistique dans la cité.
Diffusion : édition, expériences sociales, expositions, internet.
Mots clés : abstraction, barbouillage, corps, couleur, dispositif, expérience sociale, geste, improvisation, mouvement, nature, peinture, performance, transposition, tutoriel, sport.
Références : Denis Godefroy, Miró, Pierre Alechinsky, Henri Michaux, Hans Hartung, Jackson Pollock, Mark Rothko, Joan Mitchell…

Les « running crabouillages », peintures en mouvement appelées aussi *RC, U, Uchronies* et numérotées, sont une série de formats 30 x 40 cm, verticaux, liée à une pratique fréquente, parfois quotidienne (figures 19 à 26). Visuellement, ils n'ont que peu de rapport avec mes autres travaux plastiques, en général figuratifs, et se rapportent aux pièces abstraites de mes débuts, dans les années 1983-1986 environ, dont il ne reste que peu de traces.

Processus : les années 1980

Je suis arrivé tardivement, à vingt ans, aux arts plastiques. De l'école, je n'ai que le souvenir de mes ébahissements devant les Mickey d'un ami. Péniblement, je traçais des Bugs Bunny en série. Au collège Barbey d'Aurevilly de Rouen, les cours de « dessin » avec Mademoiselle Samson ne me passionnaient pas. Le (non encore) critique d'art Harry Bellet, dont le frère était dans ma classe, avait bien un jour dessiné à ma place des sphères et des ombres pour m'aider à avoir de meilleures notes. Mais cela n'avait pas éveillé de vocation, le dessin me paraissant un don inutile réservé à quelques élus.
Je faisais en revanche, depuis l'enfance, dans l'indolence de l'été en Alsace, des collages abstraits et des gouaches narratives. Quand je redoublai ma seconde année de classe préparatoire littéraire au lycée Henri-IV de Paris, un ami philosophe, Roger Bertozzi, me montra ses petites peintures abstraites dont les titres promettaient des révélations : quelques taches d'or sur un fond noir devenaient : *Et la lumière fut*. L'économie de moyen m'en parut admirable. L'abstraction était adéquate à mon adhésion spontanée au mystère et aux avant-gardes, ainsi qu'à mon refus idéologique du dessin, lié à l'illustration. Dans l'impasse où les

études littéraires me conduisaient alors, elle m'apparaissait comme un lieu privilégié de créativité et de pensée. La peinture était aussi une activité collective et immédiate qui ne passait pas par le langage : on se réunissait pour peindre, on parlait d'autre chose en même temps, quelque chose se produisait sans structuration verbale, dans l'attention à la matière et au visible.

J'admirais certes les dessinateurs. J'avais pu voir enfant chez Christian Boltanski et Annette Messager des dessins et des crayons de couleur étalés par terre, mais je donnais plus de prix encore à l'expression de l'inconscient, aux promesses du surréalisme, aux expressions artistiques inintelligibles. Je plaçais l'abstraction dans un rapport à l'improvisation, à l'errance, aux bifurcations de la pensée, de la matière, de la décision, de la visualisation. Je m'en remettais au hasard et à l'action de forces intérieures dans une absence de maîtrise, ou plutôt dans un contrôle faible, dans une peinture sans dessein, guidée par le goût du risque, de l'équilibre précaire, de la surprise.

Négligeant mes études littéraires, je retournai à Rouen travailler dans l'atelier du peintre abstrait Denis Godefroy, dont j'aimais beaucoup les œuvres et qui me semblait donc la personne adéquate pour approfondir ce désir d'abstraction Cependant, Denis Godefroy inscrivait la peinture dans l'histoire de l'art et son enseignement reposait, par des dispositifs et des « synthèses » complexes, sur le rapport au modèle et au dessin. Je me mis donc, malgré moi, au dessin et à la figuration.

2015 : le running crabouillage.

Je ne retrouvai vraiment l'abstraction que trente ans après, en février 2015, avec mon invention du « running crabouillage », une méthode qui allie l'abstraction, le mouvement et la nature.

Ce dispositif peut être résumé par :

la fixité du format (30 x 40 cm) et de la durée de la séance (26 minutes) ;

le mouvement ;

le choix et la quantité des couleurs, la qualité des pinceaux ;

la présence ou non de diluants, de résines ;

l'idée ou l'absence d'idée préalable (aucun croquis, mais des improvisations, des visions ou des concepts) ;

le recours ou non à l'inspiration visuelle du moment ;

la nature des végétaux brouilleurs trouvés en chemin ;

les conditions météorologiques.

Le principe en est le suivant. Sur une feuille de papier toilé placée sur un carton, sont posées les couleurs à l'huile. Il n'y a généralement pas d'idée préconçue. Ensuite, en plein air (jardin public, bord de canal, plage), ce support est peint, tout en courant de manière modérée, pendant environ vingt minutes. Ensuite, pendant environ cinq minutes, toujours en trottinant, la surface en est perturbée par coups et frottements de végétaux ou de matériaux trouvés en chemin. Presque chaque jour, avec la régularité d'un exercice recommandé par l'Académie de médecine, cet exercice physique et pictural est exécuté.

Dispersion du regard

Dans la course, un motif succède à un autre, la nature se pluralise en volumes changeants, elle se délite dans l'absence de fixité, elle se disperse dans la somme de ses instants. L'abstraction s'impose comme la forme sans représentation de la course, de la durée, du mouvement, de l'accumulation des perceptions. La peinture se répand dans le mélange des couleurs, des visions, des gestes, dans le jeu des surfaces colorées.

C'est une pratique qui disperse le regard, sollicité par la nature et par le mouvement. Le peintre qui court fuit l'immobilité. Il est poussé hors de l'atelier, hors des murs, des sols, des chevalets, de ce qui ne bouge pas, hors de l'immobilité, hors du lieu fixe. Il rencontre des promeneurs, des jardiniers, des vagabonds, toutes sortes de gens qu'il ne croise guère dans les galeries ni dans son atelier. Le dimanche matin, il y aussi les étranges rescapés des nuits blanches.

Déplacements du motif et des procédures

Au départ, la représentation impossible de la nature était le sujet du RC : un trait suivait une forme qui disparaissait, un autre trait ou une surface en suivait une autre qui disparaissait à son tour. La course entre le visible et sa représentation entraînait des superpositions, des embrouillaminis. Un jour, je voulus suivre le décollage d'un oiseau pour en dessiner le tracé, je tournai la tête, me pris les pieds dans une barrière et fis un vol plané. Après cette chute, j'abandonnai, au moins provisoirement, cette saisie stressante des motifs insaisissables, pour la réserver plutôt à la peinture en marchant (walking crabouillage).

A la place, j'organise la surface en champs colorés aléatoires, qui se construisent au fil de la course, selon des inspirations intérieures diverses et changeantes (une géométrie, un jeu de couleurs, la vision méditative d'une verticale, une réflexion sur le jaune et le noir comme valeurs extrêmes de la couleur picturale...), des sollicitations extérieures (une route, un arbre, un oiseau, une ombre, une plante, un fragment de visible) ou le hasard (coulures, frottements, traits à l'aveugle), conditionné par le choix préalable d'une palette n'excédant pas six couleurs en général. Puis le relief pictural est battu par des végétaux qui impriment des

marques, qui déplacent les couleurs et les lignes. Le dispositif initial fixe laisse des paramètres libres : la préparation ou non du support, le choix des couleurs et leur quantité, la qualité des couleurs, des pinceaux et des végétaux, la diversité des touches et des frottements, le rapport ou non à la nature environnante et au rythme de la course…

Ainsi, le RC se développe (sans notion de progrès) selon des modalités plurielles et changeantes. Il se pluralise et se disperse dans différentes idées ou lubies : étude de la nature mouvante, rapports fond-forme, dégradés, abstractions à deux, trois, quatre, cinq, six couleurs, accueil de la pluie, rapport géométrique/lyrique, apparitions étranges. Un changement technique modifie le travail. Ainsi, l'utilisation de térébenthine dilue l'huile, la fluidifie, mais diminue l'action brouillonne des feuillages en ne créant pas de surfaces vraiment transformables. L'installation d'une petite palette extérieure diminue la lutte territoriale instinctive des couleurs, leur zonage. La préparation préalable à la course, sur la feuille, de formes aléatoires est parfois structurante, parfois pose des problèmes difficiles à résoudre dans le temps imparti…

Le RC n'est satisfaisant qu'à condition de surprendre celui qui le fait, ce qui ne manque pas d'advenir, les dispositifs et leurs changements visant à préserver la surprise. Il est, comme le dit Nancy Sulmont-A., « une approche du dessin [et de la peinture] qui est très libre, où l'on peut passer d'un état à l'autre, d'un sujet à l'autre »[507]. D'avance, le matin, il doit être impossible de savoir quelles formes adviendront, quelles couleurs domineront. Le choix de la palette, du pinceau, des médiums et des diluants, des végétaux, de la touche est bien sûr déterminant, ainsi que l'énergie propre du coureur, la lumière (en hiver, il arrive même de courir alors que le jour n'est pas levé), les conditions atmosphériques. Il faut cependant souvent combattre la structuration et le raidissement progressifs des procédures.

Le hasard y concourt. Alors que j'avais disposé des noix de peinture sur la feuille, le parc étant fermé, je dus renoncer à courir. Je mis de côté les couleurs sur une palette et, avec ce qui restait de matière, je barbouillai sommairement la feuille. J'obtins ainsi une trame et une sous-couche qui me permirent, provisoirement, de dépasser l'impasse formelle où je me trouvais alors.

---

[507] In : *Un Flamant rose en été,* Genèse d'un livre : deux zozos en promenade au zoo, des pierres lithographiques, et la rencontre d'un scribe : les pavés brûlent, l'espace se fend, un signe trompette. Avec Gilbert Lascault, Nancy Sulmont-Assié. Caméras additionnelles : Elise Hetzel, Corinne Hentschel, Le petit jaunais. Musique, performance et réalisation : Michel Lascault. Août 2015. https//youtu.be/6VtzEmWbzm0

Philosophie générale

Il s'agit d'un dispositif, d'une mécanique sensible, d'une fabrique à abstractions picturales (qui peut parfois s'accommoder de démarches figuratives). Le procédé favorise une peinture plutôt lyrique, par la double contrainte imposée au contour et à la géométrie : le mouvement, diminuant la précision, et le brouillage final, qui déplace les couleurs et fluidifie les lignes. Contraintes, dispositifs et protocoles permettent de détourner le geste pictural de ses limites. Les jeux de « transfert » de dessins par Dennis Oppenheim avec son fils Eric, dans les années 1970, lorsque l'artiste redessinait ce qu'il ressentait du dessin qui était tracé sur la peau de son dos, sont un exemple de ces structures génératives[508]. La démarche du running crabouillage repousse la position de maîtrise manuelle et conceptuelle, elle contrarie la gestualité et favorise le hasard. « Toute création doit au corps »[509], écrit René Passeron : corps au repos, réfléchissant, fragmenté, nié ; corps au contraire exalté, engagé, mobile et mobilisé. Dans le cadre des démarches picturales physiques, si la peinture gestuelle des années cinquante opérait souvent sur de grands formats favorisant l'immersion du peintre et du regardeur, ici, l'énergie physique se déplace sur des dimensions modestes, voire petites, mais à l'intérieur de volumes importants.

Le gribouillis

Le gribouillis est un dessin parfois réflexe, aléatoire. Il évoque la spontanéité de l'enfance, ses polarisations capricieuses, ses ratures, sa gestualité. Serge Tisseron explique que, jusqu'à l'âge de vingt-quatre mois, l'enfant ne contrôle pas ce qu'il dessine : il dessine à l'aveugle et, à partir de l'âge de six mois, en regarde le résultat après[510]. C'est un jeu qu'il expérimente en l'absence de contrôle visuel. C'est ce qui ouvre ses compositions aux ressources de l'aléatoire et à la dispersion. S'y projettent des pulsions tour à tour agressives ou réparatrices. S'y déposent en particulier les traces de gestes d'abduction ou d'adduction (d'éloignement et de rapprochement) où se rejouent les processus de séparation d'avec la mère.

Dans le gribouillis, il s'agit donc d'échapper à la posture de contrôle, pour se rapprocher de l'indétermination et placer la production dans une découverte progressive et ouverte. C'est aussi une façon de rejouer symboliquement les processus existentiels de perte de contrôle et de reprise subjective. Picasso préconisait de « crever les yeux aux peintres comme l'on fait

---

[508] OPPENHEIM Dennis, *Two Stage Transfer Drawings, 1971*. https://youtu.be/7A-mowlXVMI

[509] PASSERON René, *Pour une philosophie de la création,* Paris, éditions Klincksieck, 1989, p. 67.

[510] TISSERON Serge, *la Main, l'Œil, l'Image,* Paris, INA éditions, 2014 (conférence sur « Les premières traces chez l'enfant et les enjeux de la représentation » prononcée le 4 mai 1994). La plupart des notations sur la psychologie de l'enfant de ce chapitre proviennent de ce texte.

aux chardonnerets pour qu'ils chantent mieux »[511]. Il est important de rendre inopérant le regard, d'être en deçà du regard, avant le regard, hors regard, contre le regard. Il s'agit d'échapper au charme des signes, à l'attrait du visible. Le running crabouillage est un dispositif de perturbation du contrôle visuel. Il s'agit d'inventer une discipline de peinture en principe indifférente au résultat, dans le libre jeu d'une activité qui est sa propre fin. Il s'agit enfin de mesurer, de façon critique, à quel point de jour en jour on peut partir dans des directions opposées ou au contraire se figer dans une série de formes, et comment, lentement, sur des changements de méthodes et de gestes, dans l'installation progressive des routines et leur dépassement par des réformes internes, l'œuvre évolue, et avec elle la représentation que nous nous en faisons.

Nommer

RC, running crabouillage

Le RC (running crabouillage) consiste donc à dessiner ou peindre en marchant ou courant. On pourrait l'appeler course, trottinement ou promenade « peintatoire » ou « dessinatoire ». Ce nom a plusieurs fonctions. Par l'emploi d'un anglicisme à la mode et du mot « crabouillage », mot entendu pour la première fois dans une classe de sixième et qui est une sorte d'argot enfantin du « gribouillage », il s'agit de dédramatiser l'acte pictural, de le situer dans une pratique plus gratuite que métaphysique, de ne pas s'engluer dans des problématiques parfois pesantes touchant à l'abstraction. Roger Lenglet a consacré un ouvrage au *Griffonnage*[512]*,* où il déplie le champ du geste mécanique, ésotérique, transgressif ouvert par cette pratique universelle. C'est l'univers buissonnier de la rêverie, du flottement, de la paresse, de la névrose. L'universalité de l'acte de barbouillage contre la spécialisation de l'acte de peindre apparaît comme une transgression du savoir-faire artistique ou du sérieux de l'abstraction. L'emploi du mot « crabouillage » n'exclut ni la sincérité ni la ruse. Il sert notamment à rapidement expliquer pendant mes joggings, aux jardiniers ou aux passants, l'inscription du geste dans une pratique commune.

U

J'avais choisi comme présentation de cette série sur Facebook cette accroche : « Un jour je serai mort », pour désigner la part de vie inhérente à cette activité, marquée par la répétition

[511] Cité par CONTE Richard, « Picasso. Le Désir attrapé par la lumière », in : CONTE Richard (sous la direction de), *le Dessin hors papier,* Paris, Publications de la Sorbonne, 2009, p. 27.
[512] LENGLET Roger, *le Griffonnage. Esthétique des gestes machinaux,* Paris, éditions François Bourin, 1992.

quotidienne. Un jour, je serai mort et le compte s'arrêtera. Le geste en est un continuel recommencement, un cycle vital qui accompagne le rythme des jours. Pour différencier ces dessins, je les numérotai à partir du jour où je me fixai sur le format 30 x 40 cm, numéros précédés de la lettre majuscule U, initiale de mon accroche. La numérotation a paru un moyen commode pour inscrire et différencier chaque peinture dans le cycle. D'autres de mes séries, relevant par exemple de la composition musicale, sont aussi numérotées, en tant qu'elles répondent à un dispositif particulier (nombre de mesures et instrumentarium définis) et qu'elles sont produites en grand nombre[513]. Malgré la critique de la numérotation comme concession à l'ordre technocratique et archivistique, il faut convenir qu'un certain nombre de mes pratiques sont problématiquement structurées selon ce modèle.

Uchronie

En 2017, Gilbert Lascault proposa que cet U devienne Uchronie. L'uchronie ici serait, comme l'utopie chez Marcuse, non pas un hors-temps, mais un usage original du temps présent, et en particulier du temps sportif, voué d'ordinaire à la compétition et à la glorification du corps. Ici, le temps imparti ne vise pas à augmenter les performances, mais à limiter la pratique dans une durée raisonnable. La peinture écarte l'ennui de la pratique physique. Arrivé juste avant U400, j'imaginai aussi que cette série soit exposée sous le titre de « Hygiène de la peinture » ou « Hygiène du peintre », pour souligner la dimension critique et ironique de ce travail, inscrit dans les prescriptions modernes autour du corps, de l'exercice, du running et de la consommation afférente, tout en constituant une pratique de peinture innovante. La question du titre reste ouverte.

Diffusion

Un tutoriel vidéo

Cette pratique, initiée en février 2015, était au départ confidentielle. Lorsqu'il s'est agi de la rendre publique, en juin de la même année, j'ai réalisé un documentaire sous la forme d'un tutoriel[514]. Le tutoriel est un genre pédagogique lié aux nouvelles technologies et aux réseaux sociaux. Il insiste sur la générosité et l'esprit coopératif de qui le réalise et partage ses savoirs. Les enfants sont particulièrement consommateurs et producteurs de ce type de films, que ce

[513] *Héméra* 1 à 500, initié en 2009, plus de 500 pièces diverses, dont 100 mini-pièces pour trio à cordes et 100 autres pièces pour quatuor. *Mélodie* et *Duo*, initié en 2011, plus de 300 pièces de 26 mesures. *Peinrtitions*, une vingtaine de compositions réalisant une jonction entre picturalité et partitions (2014). *Orchestral,* 72 compositions de 26 mesures pour 8 à 10 instruments (2014-2015). *Orchestrux,* 25 compositions de 52 à 78 mesures pour 7 à 31 instruments (2016-2017). Voir annexe Musique contemporaine.

[514] https://youtu.be/Y8HzaJgeIeg

soit pour apprendre à dessiner, à se servir d'un logiciel ou pour toute autre chose. Il existe aussi des tutoriels professionnels, réalisés par des institutions scolaires ou des entreprises. C'est un genre mineur avec des codes. Le style de la présentation est généralement un ton neutre, détaché, sans effet rhétorique. C'est celui que j'ai adopté, de sorte que l'information est dispensée sans filtrage subjectif apparent. Cette dimension pédagogique extrait ce travail du secret d'atelier. La pratique est partagée et ne nécessite aucune compétence exceptionnelle. Le crabouillage, à l'image du bon sens cartésien, « est la chose du monde la mieux partagée »[515]. Il se pratique à l'écart de la spécialisation et de l'école, comme l'acte de la pensée personnelle, sans subjectivité spécifique.

Editions et ramifications

Le running-crabouillage a très tôt retenu l'attention d'un couple d'éditeurs nantais, les éditions Le petit jaunais, et particulièrement de Nancy Sulmont-A., qui travaillait en juin 2015 sur des vêtements d'artistes.

Brûler le pavé

Elle eut l'idée de confectionner une chasuble de running-crabouillage, sur laquelle peindre et dessiner[516], puis d'organiser une promenade, avec de petites plaques de marbre, où nous lithographions en marchant dans les allées des zoos parisiens. Un travail d'échanges poétiques et théoriques accompagnait cette démarche. L'écrivain et spécialiste de l'art Gilbert Lascault fut sollicité pour écrire un texte. J'ai capté dans une vidéo les instants de cette sollicitation et de l'écriture, qui s'établit à partir de l'exposition du projet et se prolonge dans le geste graphique de l'écrivain, au feutre, sur des pierres, de synonymes ou de paronymes autour des mots qui désignent le fait de courir et des cris d'animaux.[517] Il en est sorti un livre de lithographies, *Brûler le pavé,* en trois chapitres : *Brûler le pavé,* le texte manuscrit de Gilbert Lascault sur quatre pierres, imprimé recto verso en dépliant ; *...o Zoo...,* couverture titrée et 8 lithographies rehaussées et légendées en typographie, de Nancy Sulmont-A. ; *l'An zozo,* cahier de quatre dessins lithographiés de Michel Lascault, titre typographié[518].

---

[515] « Le bon ſens eſt la choſe du monde la mieux partagée […] » est la phrase inaugurale de la première partie du *Discours de la méthode* de René Descartes (1637).

[516] Elle fabriqua par la suite plusieurs vêtements sous l'appellation Runcrab, directement empruntée et affiliée à l'expérience.

[517] *Un Flamant rose en été,* Genèse d'un livre : deux zozos en promenade au zoo, des pierres lithographiques, et la rencontre d'un scribe : les pavés brûlent, l'espace se fend, un signe trompette. Avec Gilbert Lascault, Nancy Sulmont-Assié. Caméras additionnelles : Elise Hetzel, Corinne Hentschel, Le petit jaunais. Musique, performance et réalisation : Michel Lascault. Août 2015. https//youtu.be/6VtzEmWbzm0

[518] LASCAULT Gilbert, LASCAULT Michel, SULMONT-A. Nancy, *Brûler le pavé*, Nantes, éditions Le petit jaunais, 2015.

Le *Manuel de crabouillage*[519]

Dans la foulée, pour diffuser plus largement la méthode de running crabouillage, que Nancy Sulmont-A. avait enrichie d'une propre invention, liée à ses habits, de dessin à l'aveugle sur le ventre, nous avons décidé d'écrire un ouvrage économique (deux euros), qui reprendrait nos réflexions sur le sujet. Ce manuel comprend un extrait de la correspondance entre Nancy Sulmont-A. et moi-même, un lexique, le fac-similé du texte de Gilbert Lascault *Brûler le pavé,* enfin deux tutoriels dessinés sur la manière d'effectuer des crabouillages selon diverses manières.

Les *Fictions saint-sulpiciennes*

Autre ouvrage édité par Le petit jaunais, les *Fictions saint-sulpiciennes* sont un exemple de cascade mimétique impliquant plusieurs artistes dans un jeu libre de transpositions successives (figure 27) : une *performance* de crabouillage ventral au marché de la Poésie amène un *texte* de Gilbert Lascault. Ce texte amène des *encres* de Michel Lascault, qui seront elles-mêmes réinterprétées dans des *variations lithographiques* par Nancy Sulmont-A.

En effet, au Marché de la poésie de juin 2016, place Saint-Sulpice, à Paris, une signature de l'opuscule *Manuel de crabouillage* avait été organisée au stand de l'éditeur nantais Le petit jaunais, en présence des trois auteurs, Gilbert Lascault, Nancy Sulmont-A. et Michel Lascault. L'opus était vendu à un prix symbolique de deux euros. Les artistes Jean-François Robic, Germain Roesz se montrèrent intéressés, ainsi que Pierre Alechinsky qui commenta : « Ah, le gribouillage, ça me connaît, je ne fais que cela. » La signature se transforma en atelier et en performance. Atelier de fabrication, avec le pliage, l'agrafage et le coupage au couteau de boucher de l'ouvrage, amené sous sa forme brute en photocopies A3 recto-verso. Performance, car ce fut l'occasion de pratiquer le « moving crabouillage » dans les allées du Marché de la poésie, cheminant, dessinant et peignant entre éditeurs, poètes, rapins et badauds. Gilbert Lascault était aussi de la partie, écrivant, en une énumération de néologismes, la matrice des fictions saint-sulpiciennes.

Les narrations baroques de l'écrivain jouent aussi bien de la danse sacrée du crabouillage que de l'instance des lettres et des sons qui imposent leur propre mélopée sémantique. De l'Egypte au bayou, du carnaval à la vie des marcassins, de l'escroquerie à la théologie fétichiste, elles déploient une esthétique voyageuse du « sacrabrouillage ». Ensuite, c'est un jeu de rebonds graphiques et lithographiques qui commence, avec mes encres, où les récits et l'imagination sont détournés par les poses autonomes de modèles nus, et leur réinterprétation

[519] LASCAULT Gilbert, LASCAULT Michel, SULMONT-A. Nancy, *Manuel de crabouillage. [Précis pixellisé],* Nantes, éditions du Petit Jaunais, 2016.

par Nancy Sulmont-A., dans une pratique accumulative qui fait obstacle à la lisibilité, à la visibilité et la logique séquentielle. Le crabouillage, expérimenté dans la performance aux limites de la conscience, est ici un outil plastique comme un autre, au même titre que la hachure ou la valeur ; il est vecteur de désordre, de brouillage, de gratuité.[520]

L'expérience sociale

Le running crabouillage se déroule en plein air, dans des espaces généralement publics : parcs, plages, voies piétonnières. Il présente une expérience de peinture ouverte sur la société, suscitant des questions, des réflexions. Rapport à la nature, à la peinture, il est une pratique relationnelle avec les promeneurs, les sportifs, les enfants, les passants, les gardiens... Un jardinier me donne régulièrement des interprétations de la production du jour. Le peintre du dix-neuvième rencontrait dans sa promenade vers le motif les villageois, les paysans. Le peintre du vingt-et-unième siècle urbain déambule et court, mobile. L'espace n'est plus son objet, il est immergé dedans.

Relationnel dans son mode de création en plein air et dans l'espace public, le running-crabouillage est aussi à l'origine de pratiques collectives, comme la réunion publique de walking crabouillage qui eut lieu en 2016 au parc Montsouris (Paris) avec une trentaine de participants.

[520] Les Fictions saint-sulpiciennes, au format tabloïd, ont été présentées pour la première fois au salon MAD à la Maison rouge (Paris) en octobre 2016.

Annexe II. Portraits et picturalité

Médiums. Huiles, collages, dessins, techniques diverses.

De 1985 à 1995. Reprise depuis 2014.

Principes. Image fixe, culture néo-pop d'internet et de Wikipédia, reproduire le portrait du grand intellectuel dans une interprétation maladroite/académique/expressive, rapport picturalité/psychologie, faire du jeu.

Diffusion : expositions[521], performances[522], blog et réseaux sociaux (« le jeu du portrait »).

Mots clés : barbarie, collection, couleur, expérience sociale, fantôme, hasard, image, jeu, maladresse, morbidité, peinture, performance, souvenir.

Références : portraits de l'histoire de l'art.

Processus

J'ai travaillé en peinture sur le portrait dans les années 1985-1995 de plusieurs manières.

1985-1995 : une démarche ouverte sur le portrait

Portraits de proches

D'abord, d'après nature, je faisais longuement poser des amis, pour explorer la relation produite entre, d'une part, le relâchement du modèle et, d'autre part, la viscosité progressive de la couleur à l'huile. Il s'agissait de saisir, de manière quasi hypnotique, l'apparence du visage dans sa simplicité avec un réalisme qui cherchait moins une ressemblance d'image qu'un instant de *vie calme :* le portrait comme « nature morte » (*still life* en anglais). Il s'agissait aussi d'interroger la relation érotique et herméneutique du regard, de la présence et du pinceau. Quelque chose échappe, quelque chose parle dans la fatigue des regards et des présences. La peinture et le geste gagnent en autonomie dans le repos des identités.

Il s'agissait aussi, dans une perspective lévinassienne[523], d'étudier cette énigme du regard de l'autre, devant lequel l'on baisse en quelque sorte les yeux, quand le combat des subjectivités sauvages laisse place à un rapport éthique où l'on se place en retrait. La question du retrait de soi, au profit d'une sorte de conciliation entre subjectivités indéterminées, force de l'évidence

[521] Expositions : Août 1994 : *Anamnèses,* peintures (texte d'Eric Duyckaerts), galerie la Tour des Cardinaux, l'Isle-sur-la-Sorgue. Novembre 1994 : *Visages et golems,* peintures et dessins (texte d'Eric Duyckaerts), centre d'art contemporain de Rouen.

[522] Portraits en walking crabouillage ou en crabouillage ventral au Marché de la poésie (Paris, 2016) et au salon MAD≠3 (Maison rouge, Paris, 2017) avec les éditions Le petit jaunais.

[523] En 1985, à l'Université Paris 7, j'avais eu l'occasion d'étudier l'œuvre d'Emmanuel Levinas pour un cours de Benny Levy.

et résistance du médium, m'intéressait comme promesse de vérité et se rejouait de façon sensible dans le dispositif de pose : chacun, peintre et modèle, se tenait en retrait, dans le silence et l'attention.

Si le rapport au modèle et au portrait répondait à mes espérances, dans un dépassement souvent réussi, je me heurtais aux problèmes du format et du fond. Parfois, je ne me contentais pas du portrait, de la tête coupée, mais j'avais également besoin de le mettre en scène, d'inventer un corps et un décor. La présentation simple de la personne était au centre de mon travail, mais le visage, peint sur des formats divers, n'occupait généralement qu'une petite partie de la surface. Le travail du portrait restait fascinant, mais ne suffisait pas à lui seul, en tant qu'exaltation d'un sujet humain, d'une psychologie, d'une sociologie. J'inventais des corps, des habits, des dialogues entre personnages. Tout essai de mise en scène faisait entrer le portrait dans la représentation symbolique et dans une narration (figures 28 et 29). L'absence de mise en scène le laissait en revanche flotter dans l'espace, décapité, dans une incomplétude d'étude (figure 30).

Golems

Parallèlement, à partir de pigments ramenés du Maroc qui composaient un brou de noix sensible à l'eau et d'intensités variées, je jouais sur l'apparition de visages humanoïdes dans des taches aléatoires plus ou moins transparentes sur des formats réduits (figure 31). Ces figures, sur du papier épais et absorbant, je les appelais *Golem,* pour leur aspect terreux, effrayant, grotesque, vide, et parce que, comme la créature de la littérature juive ou comme l'Adam de la *Bible,* ils semblaient naître de la boue et de l'eau. Le format limitait la présence des figures. Il manquait aussi de quoi ancrer ces êtres dans un imaginaire plus vaste, au lieu de les laisser filer dans la succession de leurs apparitions. C'était comme lever une armée de fantômes et s'en aller. Le modèle pseudo-industriel d'un art de série se heurtait à la question du sens individuel de chaque objet, à l'unicité de chaque apparition et à la dimension de reconnaissance particulière, presque morale, du rapport à chaque œuvre.

La question de la responsabilité de l'artiste face à ses créatures reviendrait aussi plus tard avec les personnages de mes romans : l'éthique de l'artiste se mesure aussi à sa responsabilité par rapport à ses personnages, à ses procédés, à ses accumulations, à ses oublis, aux fantômes mobilisés…

Réminiscences

A la même époque, en 1986, je travaillais sur des ardoises, à l'acrylique ou à l'huile, sur des images de mémoire, sur la remémoration et l'oubli du visage de personnes proches. La peinture de portrait entretient un rapport de perturbation avec la mémoire, rendant présente

l'absence mais apportant aussi son mode de présence proprement pictural. La « chair » de la peinture, sa concrétion, est le lieu de passage d'une présence fuyante, le point d'émergence d'une absence miroitante. « C'est par les moyens de la peinture, écrivait alors Eric Duyckaerts, que Michel Lascault tente de nous faire saisir cette part généralement insaisissable des images de la mémoire. Il explore un territoire de la mémoire que seule la peinture pouvait aborder – la photo, par exemple, produit des objets de nostalgie. Ici, au contraire, nous avons affaire à une phénoménologie au présent de l'acte pictural, attachée à l'évanescence des images mentales héritées d'hier. »[524] Dans cette série de portraits, réalisés à partir des images intérieures fuyantes que je pouvais garder de certaines personnes, je me confrontais à la fugacité des images mentales et à la capacité relative de la peinture d'en fixer certains repères incertains. Eric Duyckaerts inventa encore à ce propos le mot « catamnèse », désignant le passage d'une image mémorielle à la surface active de la peinture : « L'entreprise picturale de Michel Lascault peut être décrite comme un double mouvement d'*anamnèse* et de *catamnèse.* Anamnèse, car c'est d'une *montée* vers le souvenir de personnes jadis connues qu'il s'agit dans un premier mouvement. Quelles images mentales ces personnes ont-elles laissées en moi ? Catamnèse, car il faut *descendre* de ces souvenirs mal cadrés, de ces images floues, incomplètes, non iconiques, vers la couleur, le pinceau et la surface. Comment rendre compte par la peinture de ce tissu mental à la topologie incertaine ? »[525] Ainsi, le rapport à l'image et à la mémoire est une tentative de restaurer les figures qui disparaissent.

J'ai interrompu ces recherches picturales pendant une quinzaine d'années, quoiqu'ayant continué à dessiner des visages.

Le jeu du portrait

Le « jeu du portrait », depuis 2014, s'inscrit dans des limites qui bougent peu pour l'instant. Un format réduit, d'abord de 20 x 30 cm, actuellement de 18 x 24 cm ; une technique, la peinture à l'huile, travaillée avec des médiums ; une durée de travail ordinaire de cinq ou six fois trente minutes, soit trois heures, ce qui produit un objet assez travaillé avec quelques couches qui donnent de la profondeur. Le modèle en vient de photographies, de

[524] DUYCKAERTS Eric, dépliant de l'exposition « Michel Chu-Lascault » à la galerie La Tour des cardinaux (L'Isle-sur-la-Sorgue, 10 août-12 septembre 1994).
[525] *Ibidem.*

photogrammes, de dessins ou de peintures. Les sujets en sont des artistes, des musiciens, des écrivains ou des dieux (figures 32 à 34).

L'imagination picturale présentifie l'humanité du visage. A cet égard, cette série relève, *mutatis mutandis,* du travail de latence et de reconstitution que décrit Panofsky à propos des portraits du peintre flamand Jan Van Eyck (1390-1441) : « […] chez lui, le processus de la description relève de la reconstitution plutôt que de la reproduction […]. C'est justement cette absence – ou, plutôt, cette latence – de qualités définissables qui leur confère une profondeur particulière. »[526] Ainsi, je n'utilise ni calque ni procédé de report graphique des images. Je laisse opérer l'intuition visuelle, qui subit des corrections progressives. Je reste préoccupé de la dispersion du visible dans ma perception : fragmentation et polarisation du regard, division entre l'image et la représentation, distractions musicales, textuelles et oniriques, parfois en rapport avec le personnage étudié, parfois y étant étrangères. Sont mobilisées plusieurs forces latentes : la puissance intellectuelle du personnage, sa façon de prendre la pose, son regard, son rictus, la lumière dans l'image et dans le studio, mes projections, mon état physique, le choix de la palette, la logique picturale, d'autres images présentes, la lumière qui se pose sur un plâtre à côté… Il en résulte des distorsions, des dissymétries (en particulier au niveau des yeux), des aberrations, des maladresses, des écarts par rapport à l'image initiale, qui relient peut-être à une sorte de généralité humaine du visage, telle que la décrit encore Panofsky à propos de Van Eyck : « On se trouve face à face non pas tant avec la simple apparence d'un individu qu'avec ce qu'il a de plus profond et de plus essentiel, entité unique, mais non dépendante du temps ou du lieu, impossible à connaître ou à juger de l'extérieur mais totalement humaine. »[527]

Modernité et barbarie

La question du portrait moderne, dans la déshumanisation des sociétés industrielles, est, depuis l'expressionnisme au moins, résolue par la sauvagerie, la barbarie du traitement pictural du visage, par la distorsion, par le gigantisme. Comme l'a montré Georges Bloess à propos des portraits expressionnistes, le portrait ne se pose seulement comme miroir de l'Histoire, il porte aussi témoignage de ce que l'homme est pour lui-même, dans l'évolution des libérations et des asservissements. Le registre de l'épouvante, l'imaginaire destructeur de formes et de couleurs anticipent et accompagnent la Première Guerre mondiale. Le portrait

[526] Cité dans : CHALUMEAU Jean-Luc, *les 200 plus beaux dessins du monde,* Paris, éditions du Chêne, 2011 [2008], p. 14.
[527] *Ibidem*.

expressionniste rappelle aussi la révolte. Le visage demeure la « fusion incarnée du singulier et de l'universel, de ce qui porte un nom et de ce qui reste anonyme »[528].

Le portraitiste est confronté à la question de l'homme. Il rencontre le visage comme chair, psychè, image, surface, représentation. La peinture est dépassée par toutes les technologies de reproduction de l'apparence et de manipulation de l'image. Mais le visage reste l'énigme d'un sujet, une profondeur mouvante, un vide abyssal, un fantasme changeant et travaillé de l'intérieur, un complexe que la peinture recherche dans le jeu des matières, et particulièrement dans la violence faite au visage. La peinture entre ainsi, pour reprendre la description que Hugues Dufourt donne de la musique expressionniste, dans « une sorte de traumatologie expérimentale », avec « secousses, saccades, soubresauts, décharges et déflagrations », et prédominance d'un « élément barbare »[529]. Dans la démarche critique et destructive d'Arnulf Rainer ou de Baselitz, ce qui se joue en particulier, c'est la violence barbare du rapport à soi et à l'autre, opposée à la douceur éthique, passant par une barbarie appliquée à l'image, par la violence innocente que la matière couleur et le geste font subir au visage. L'interrogation sur l'apparition picturale passe par la déformation, la cruauté, le ravage.

La représentation picturale du portrait est partagée entre rapport sauvage et domestication progressive, entre recherche d'immédiateté et construction d'un masque civilisé, entre barbarie et représentation, entre déconstruction et réalisme. Le portrait contemporain pencherait vers la barbarie, comme chez Arnulf Rainer dans ses portraits lacérés ou déchirés, ou vers un compromis où les apparences ordinaires sont contaminées par des picturalités déstructurantes, ou par la nudité, comme chez De Kooning, Francis Bacon ou Lucian Freud[530]. Peu à peu, ce travail évolue vers plus de barbarie.

Le visage en allemand se dit *Gesicht*, terme qui désigne aussi la vision. En faisant ainsi le portrait des morts, c'est le fantôme de leur regard qui est convoqué. La sensation du spectral affleure parfois dans ces portraits. L'idée de ressemblance, de rendu charnel, de résurrection picturale voisine avec le morbide. Une sensation de « reprise spectrale » (Alain Chauvet), accentuée parfois par la figuration d'une sorte de décomposition charnelle, accentue le

---

[528] BLOESS Georges, « le Portrait expressionniste, espace du conflit des identités », in BLOESS Georges (sous la direction de), *Destruction, création, rythme : l'expressionnisme, une esthétique du conflit,* Paris, éditions L'Harmattan, Collection Arts 8, 2009, p. 320.

[529] DUFOURT Hugues, *la Musique spectrale. Une révolution épistémologique,* Paris, éditions Delatour France, 2014, p. 123.

[530] Comme l'explique Camille Viéville, au XX[e] siècle, « l'expression "portrait nu" devint familière et sa diffusion dut beaucoup au peintre britannique Lucian Freud. Celui-ci y eut recours pour le titre de certains de ses tableaux (*Naked Portrait).* Elle signe l'union contradictoire de deux genres artistiques traditionnellement dissociés : "portrait", représentation d'une personne réelle, nous apprennent les dictionnaires, structurée par une puissante composante sociale ; et « nu », étude du corps humain à des fins anatomiques, académiques ou allégoriques. » VIEVILLE Camille, *le Portrait nu,* Paris, éditions Arkhê, 2017, p. 13.

caractère étrange de la représentation, et pourrait placer la peinture comme un territoire des morts vivants.

Cette série est aussi un dispositif, une démarche qui travaille sur l'idée de jeu, de collection, de name-dropping intellectuel, comme le montrent sa conception initiale et le contexte ludique dans lequel elle est diffusée.

« Le jeu du portrait » : un produit Facebook

Cette démarche s'inscrit dans le présent des échanges virtuels. Elle a été au départ provoquée par la fonctionnalité d'un réseau social (Facebook), permettant, pour compléter sa propre présentation, son *profil,* d'identifier les personnages célèbres que l'on apprécie. Je m'aperçus que j'avais des goûts, des souvenirs, des phares. Je ne voulais pas que la célébration de cette relation avec les intellectuels du passé se limite à un simple clic, pour nourrir les algorithmes à visée publicitaire de la multinationale. J'avais déjà, avant 2014, fait des portraits en croquis colorés de tous mes amis sur le réseau social, se comptant en centaines, causant parfois quelques blessures narcissiques, mais dans l'ensemble avec un accueil chaleureux, certains amis n'hésitant pas à emprunter leur image pour leur icône sur le réseau. Il s'agissait d'humaniser la technologie et d'adoucir la mécanique de l'amitié par l'attention portée à l'individu, à son image et à sa réinterprétation rapide dans des portraits aquarellés.

Dans ma nouvelle série de portraits à l'huile de personnages du monde intellectuel, un autre type d'interactivité s'est mis en place. Au lieu de donner l'identité des portraiturés, j'ai créé le jeu du portrait, avec la question : « Qui suis-je ? » ou « Qui fus-je ? » accolée au portrait, à charge pour les abonnés de trouver l'identité du personnage représenté.

Evidemment, cette question est souvent moquée par les plasticiens comme une naïveté sur l'illusion référentielle. Il n'est pas rare que l'énigme soit alors renvoyée à la dimension proprement picturale. Qui suis-je ? « Un portrait peint de la main de Michel Lascault pour jouer à qui sait qui c'est. » (Alain Chauvet, 9 janvier 2016.) « On voit bien que c'est pas Pollock en tout cas. » (à propos du portrait de Pollock, Orsten Groom, 28 juin 2016.) D'autres ironisent sur le problème identitaire de la question et du portrait : « Pas moi en tout cas. » (Jean-François Robic.) « Je ne sais pas, on n'a pas été présentés. » (Annick Vatant.) « Mais c'est moi ! » (Julian Marinetti.)

Après des centaines de portraits, le jeu en reste passionnant, avec une communauté de joueurs, le péril de la non-ressemblance, la méditation sur les visages, la constitution d'une collection d'artistes, d'écrivains, de compositeurs, d'intellectuels, de dieux. Une inflexion récente me pousse parfois à insérer dans le tableau un « indice », un détail qui se rapporte au portraituré, ce qui entraîne d'autres plaisanteries poétiques : ainsi, un portrait de Boris Vian (figure 35) est

tapissé de trompettes de la mort. Cette dernière démarche est aussi une manière d'hommage lointain aux « rébus d'art » de Pierre Garcette, qui avait créé des calembours visuels sur les artistes[531] (figure 36). Une autre démarche récente me pousse au contraire à m'éloigner de l'univers des signes et à accentuer l'aspect viscéral, psychologique par des procédures d'empêchement de la représentation.

Exposition

Ces portraits pourraient être exposés sous le titre ludique de « Qui suis-je ? » ou « Qui fus-je ? » Accrochés dans une anarchie calculée, ils seraient numérotés et rapportés à un plan distribué, comme les tombes du Père Lachaise, où il serait loisible au visiteur de vérifier s'il a ou non reconnu les personnages représentés.

La question du portrait se lie à la question de la subjectivité et de l'intériorité, à ce sujet mal déterminé et pourtant incarné. Peut-on parler en outre d'un *sujet* mort ? Devenu sujet de peinture, le défunt se réincarne. Le visage comme la peinture qui se fait est mobile, il est travaillé de l'intérieur. Il est, dit Deleuze, « un animal en lui-même »[532]. On n'en finit pas de rechercher l'autre à travers le visage. On le regarde moins qu'on ne l'épie, comme on le fait des bêtes. On traque l'autonomie de l'autre dans ses manifestations. Dans la peinture, on le voit apparaître, s'éclipser, revenir, parfois s'éloigner tout à fait. L'apparence trompeuse, lointaine et changeante du visage renvoie à l'inconnu émotionnel. Le visage est aussi celui qui me scrute, qui me voit, qui me juge ou qui m'aime, il est l'inconnu, le témoin qu'il y a des êtres et de l'être, mais un être qui est fugitivement commun à chacun des êtres. Il est le lieu des projections, des désirs, d'Eros ou de Thanatos. Le visage en peinture, par la montée progressive des couleurs, s'inscrit lui aussi dans cette dynamique de changement et d'apparition qui rappelle l'instabilité du visage vivant.

D'autre part, le visage est apparenté à un nom, à une histoire, à une sociologie qui en stabilise les traits. Une fois photographié ou dessiné, il n'est plus que simulacre de l'être, stabilisation de qui continue d'être ou peut-être n'est plus. Le portrait est le fantôme de l'absent. « Pour Alberti, rappelle Daniel Arasse, la force "tout à fait divine" de la peinture tenait à sa capacité à "rendre présents, comme on le dit de l'amitié, ceux qui sont absents" et "à montrer après plusieurs siècles les morts aux vivants". »[533] La diffusion des images et la reproduction

---

[531] GARCETTE Pierre, *Rébus d'art,* Paris, éditions de La Martinière, 2012.
[532] DELEUZE Gilles, « Cinéma ». Cours 9 du 2 février 1982.
http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=193
[533] ALBERTI, *De Pictura* (1435), cité in : ARASSE Daniel, *Léonard de Vinci,* Paris, éditions Hazan, 2002 [1997], p. 268. .

photographique ont banalisé la puissance évocatoire du portrait et du portraitiste. La part « divine » du peintre apparaît parfois aujourd'hui comme un handicap par rapport à la capacité du photographe à saisir l'instant et la part fuyante de l'individu. Pour autant, l'intériorité fragmentée dans la multiplicité des images photographiques est rassemblée et concentrée dans le portrait peint. Ce dernier se définit non comme fugitivité, instantanéité et nostalgie, mais comme condensation, profondeur et présentification, accumulation de matière et de regards, durée, maturation progressive de la perception.

Les cra-bouilles

Parallèlement au *Jeu du portrait,* et dans la dynamique d'une démarche de peinture en mouvement[534], je fais depuis 2015 des performances de portraits, en « art ventral », c'est-à dire sans visibilité, sur les stands des éditions du Petit Jaunais[535] (figure 27a). L'art ventral se rattache à des mécaniques de peinture ou de dessin qui sortent des postures habituelles : « Art ventral (belly-art). Induit par la création du plastron à dessin, ou chevalet corporel, ou jabot Runcrab (inventé par Nancy Sulmont-A. fin juin 2015), l'art ventral consiste à prendre appui sur la surface antérieure du corps pour peindre, dessiner, coller, graver. On peut se servir des reliefs du corps ou les supprimer par l'usage d'un plastron rigide, à type de pancarte ou de pancake fossilisé. Raréfiée, l'interrogation spéculaire de l'artiste devant son support vide, d'autant plus étonnante que le miroir en question ne réfléchissait pas. L'art ventral, intime et spectaculaire, squeeze le regard sur ce que l'on dessine. Le running crabouillage (gribouiller en courant), le walking crabouillage (en marchant) et le staying crabouillage (immobile) prennent une dimension verticale : l'angle plutôt droit formé par le visible à un bout et par la main de l'autre déphase les yeux à l'intersection. L'art ventral, également appelé art antérieur, se rattache à l'antériorité, au plaisir infantile de découvrir a posteriori les traces du geste. »[536] Des portraits rapides sont réalisés en regardant le modèle et en peignant ou dessinant sur un support posé sur le ventre. Une photo est parfois prise pour un montage dans lequel l'image photographique et l'image dessinée ou peinte à l'aveugle sont mises en regard (figure 38). Il s'agit de détourner le genre, de jouer avec les pratiques, de créer du lien, d'inscrire le geste artistique dans le quotidien et une expérience sociale (figures 39 et 40).

---

[534] Voir : annexe Abstractions.
[535] Stand le Petit Jaunais, au 34e Marché de la poésie (7-11 juin 2016, place Saint-Sulpice, Paris), au 2e et au 3e salon MAD (*Multiple Art Days)* (30 septembre-2 octobre 2016, 26-28 mai 2017, la Maison rouge, Paris).
[536] LASCAULT Gilbert, LASCAULT Michel, SULMONT-A. Nancy, *Manuel de crabouillage. [Précis pixellisé],* Nantes, éditions du Petit Jaunais, 2016, p. 3.

Annexe III. Scènes et figuration

Médiums. Huile, techniques diverses.

De 1990 à 1995. Reprise depuis 2011.

Principes. Temporalité multiple. Mises en scène oniriques, poétiques, symboliques, érotiques, plastiques avec des personnages. Théâtralité. Part allégorique sans référence précise. Rapport à l'inconscient, à l'intériorité, aux rêves diurnes, à l'imagination, aux constructions hasardeuses, au dessin/projet, à l'histoire de l'art.

Diffusion : expositions[537], blog et Facebook.

Mots clés : couleur, collage, érotisme, ésotérisme, étrangeté, hasard, hybride, fantôme, illustration, intériorité, peinture, projet, quotidien, symbolisme, théâtralité.

Références : peintures d'histoire, symbolismes, Dürer, Joseph Beuys, Gérard Gasiorowski, Joël Kermarrec…

Processus

Le travail plastique sur des scènes s'est imposé très tôt, par amour de la peinture d'histoire et de la bande dessinée, et pour élargir à l'imagination une approche figurative. Il y eut un certain nombre de mises en scène symbolistes dans les années 1988-1989, quand je travaillais avec Joël Kermarrec, où se posait notamment la question du rapport de la figuration à la planéité et à la picturalité (figure 41).

En 1989, pour ma première exposition personnelle, dans une galerie aujourd'hui disparue, je fis une série à partir d'un tableau de la Renaissance dans lequel la crucifixion est représentée de derrière, la croix pendant à ce que je figurais par un chevalet de peinture. C'était une interrogation sur le dieu absent, invisible, sur la mort de la peinture et sur sa résurrection comme territoire de la mort et de la couleur. J'avais fait fabriquer des châssis de 132 centimètres de longueur, et 90 et 70 de largeur, qui ressemblaient à des tombeaux, mais aussi, comme le nota à l'époque Corinne Pencennat, rappelaient le schéma de la perspective et la dissolution de l'espace perspectif dans la peinture contemporaine (figure 42).

[537] Expositions : Août 1994 : *Anamnèses,* peintures (texte d'Eric Duyckaerts), galerie la Tour des Cardinaux, l'Isle-sur-la-Sorgue. Novembre 1994 : *Visages et golems,* peintures et dessins (texte d'Eric Duyckaerts), centre d'art contemporain de Rouen. Juin 2017 : exposition (collective) Salo V du dessin érotique (Paris).

Cette recherche sur les scènes figuratives fut poursuivie les années suivantes dans plusieurs séries autour de plusieurs pistes et problématiques :

- la représentation allégorique de l'actualité, notamment de la guerre du Golfe de 1990 ;
- l'érotisme ;
- la vie psychique et les fantasmes ;
- les supports et les médiums : peintures sur parapluie (figure 43), sur sac plastiques, collages, émergence de la picturalité libre dans la représentation… ;
- la poétisation du quotidien ;
- la mise en scène de portraits[538].

Ces recherches furent réactivées en 2009 lorsque je commençai, sous l'impulsion d'un auteur de bande dessinée, un journal en dessin, d'abord sous forme de quatre cases journalières, puis de gouaches A4 ou A3, sortes de collages visuels inspirés du quotidien ou d'images (figure 44). La mise en scène et le jeu fictionnel d'une théâtralité de la représentation sont encore présentes, dans mon travail de dessin, mais avec une fonction différente : il ne s'agit pas de jouer sur l'autobiographie, mais, d'une part, de ralentir la profusion des dessins en les condensant dans des scènes, et, d'autre part, d'être (souvent) le témoin de mes propres constructions fantaisistes. Comme le disait Francis Bacon dans un entretien, « petit à petit, les images arrivent, par accident d'habitude »[539]. Il s'agit de favoriser l'émergence de ces images en assemblant, avec une part de hasard, des éléments divers, ou de laisser remonter à la conscience les fantaisies de l'imagination.

Depuis 2014, cependant, cette recherche se formalise autour d'une technique à l'huile et d'un rapport au dessin, avec environ un format 30 x 40 cm toutes les deux semaines. Un dessin ou un ensemble de dessins sont prétextes à une huile sur carton ou sur bois entoilé. C'est un frein à la dispersion, un approfondissement, couche après couche, jour après jour, de dessins qui se multiplient et s'accumulent. Ce sont des scènes dont les couleurs et les matières s'élaborent dans la durée. La dimension exploratoire voisine avec la volonté d'expression ou de représentation, dans une concrétion de l'imaginaire (figures 45 et 46). Le tableau reste une zone de vie, un espace avec des matières, des couleurs, des personnages, des relations qui agissent et interagissent pendant la phase d'élaboration. C'est un espace qui prend de l'épaisseur et de la profondeur par sa complexité matérielle, comme une composition

[538] Voir : annexe Portraits.
[539] Entretien avec Francis Bacon, filmé le 14 janvier 1984, diffusé le 11 mai 1992 dans l'émissions *Océaniques* (Archives ina.fr). http://www.ina.fr/video/I08074621

symphonique atonale permet l'immersion dans la multiplicité sonore. L'imaginaire, nourri par l'approche formaliste, relève moins d'intentions et de significations que d'occasions, de rapports et de hasards.

Une poétique de l'espace habité

La dispersion, notamment parce que le mot a souvent servi à désigner la diaspora des juifs, connote de vastes espaces, des déplacements longs et lents, des exils durables. Pourtant, elle pourrait aussi être symbolisée, sur un plan spatial, par un intérieur doté de plusieurs pièces dans lesquelles l'être dispersé entre sans s'y installer longtemps. Les conversations aussi se dispersent ainsi le plus souvent. Certaines défaillances psychologiques se caractérisent par un enchaînement d'idées qui dévient constamment l'ordre du discours ou de l'action. On passe d'un espace à un autre, d'une pensée à une autre, d'une pièce à une autre, sans grande cohérence. D'autres angoisses empêchent a contrario le sujet de sortir, voire le condamnent à la prostration. Le prisonnier, ou le fou, enfermé dans une pièce close, y est censé, dans la concentration spatiale, retourner sur ses égarements et retrouver l'esprit. La représentation de scènes peut évoquer ces espaces psychiques. La pluralité et les changements de direction dans l'inspiration sont aussi un esprit de liberté.

Images intérieures

Le fait d'avoir été en 2016 intégré dans des publications de fanzines, notamment avec l'artiste Stéphane Blanquet, m'a sensibilisé à un courant néo-symboliste dans l'illustration alternative contemporaine. Proches des artistes singuliers, mais aussi d'artistes comme Topor et de démarches comme celle de Redon, Magritte, nourries de culture fantastique et érotique, leurs œuvres sont souvent des projections imaginaires, des métaphores de situations existentielles, des visions. Magritte accordait une valeur particulière à ces visions intérieures qui éclairent la relation à la vie et ne la réduisent pas à des apparences ou à un discours simple. J'avais déjà dans les années 1995 produit un certain nombre de petites encres « névrotiques » qui transformaient, parodiaient le quotidien ou les obsessions du passé. A présent, d'autres encres ou dessins surgissent d'idées, de cristallisations occasionnelles, de rêveries diurnes. Un croquis retient ces visions intérieures fugitives, que je peux délayer plus tard à la peinture. Ce terme de délayer a une dimension plastique : les idées prennent plus d'espace, elles se répandent sur la surface au lieu d'être tenues sur le fil, au lieu d'être simple trait, simple flèche. Mais aussi, pour reprendre la traduction de l'anglais *delay*, leur expression est « retardée » par la lenteur du travail, parfois par l'obstruction et la diversion d'éléments extérieurs (modèles vivants, grammaires d'ornements…).

Annexe IV. Encres et érotismes

Médiums : encres, aquarelles.
Depuis 1989.
Principes. Erotisme et graphisme, conductivité nerveuse entre la main du dessinateur et le modèle nu, transposition et interprétation, jeu entre l'onirique, le fantasmatique, le visible, le textuel et le graphique, provocation visuelle.
Diffusion : éditions, expositions, internet.
Mots clés : corps, coulure, érotisme, expérience sociale, fantasme, geste, gribouillage, griffure, hasard, imagination, improvisation, modèle vivant, mouvement, nature, obscénité, peinture, performance, représentation, scène primitive, texte, transposition.
Références : encres orientales, Rembrandt, Henri Michaux...

L'érotisme

L'érotisme, l'obscénité, la crudité se retrouvent dans mes dessins, mes peintures, mes romans, parfois les textes de mes compositions ou de mes vidéos. Au départ conçues comme des transgressions, des dépassements, elles conservent un pouvoir de provocation, d'ouverture. Elles évitent la mièvrerie. La gêne présente parfois dans la fabrication et la réception de l'obscénité est un contrepoint de l'excitation ressentie et de la blessure narcissique que cette excitabilité inflige à la haute image de soi. Elle est aussi l'émergence de « notre petit démon, le sexuel infantile »[540], dont les hautes capacités de vivification, de dramatisation, de répétition, d'agir, sont de précieux alliés à l'énergie créatrice.
L'obscénité et l'ouverture aux sexualités appartiennent à la société actuelle, elles lui sont consubstantielles. Hormis quelques restrictions, concernant l'enfance ou quelques pratiques, la représentation photographique ou filmique de la sexualité est tolérée et appréciée. Les représentations graphiques, picturales ou écrites ne souffrent, elles, d'aucune limite. Avec l'imaginaire, la question de la transgression devient secondaire.
L'obscénité est aussi la scène sensible où se formule l'indicible de l'inconscient. Qu'elle se rapporte à l'expérience, au fantasme ou au libre jeu associatif, elle donne un espace au refoulé. Dans le récit de certaines expériences sexuelles que je livre dans mes romans, je

[540] DONNET Jean-Luc, *Dire ce qui vient. Association libre et transfert,* Paris, éditions PUF, 2016, p. 129.

conserve la trace du désordre intérieur qui est généralement recouvert, après le tumulte des corps, par le vide, l'angoisse ou la satisfaction. Le récit obscène, ou le dessin obscène, peut aussi, comme le montre Bataille avec *l'Histoire de l'œil,* être un moyen de faire remonter depuis les profondeurs, par métaphores et allusions, les traumatismes de l'enfance. « A l'écriture automatique, prônée par les surréalistes, qui aura d'autres effets, plus proches de ceux qu'engendre la libre association dans la cure, Bataille a préféré l'écriture de ses obsessions sexuelles, prenant au mot l'une des intuitions majeures du fondateur de la psychanalyse, lorsqu'il affirme que l'inconscient est sexuel. »[541] Ce qui est oublié, ou simplement ce auquel on ne peut rendre justice par le moyen d'un récit froid, trouve une voix dans le frisson de l'obscénité et du théâtre intime obscène. Le recul qu'un éditeur eut, dans un salon de livres d'art, en ouvrant un recueil de mes dessins comportant des nudités, le refermant aussitôt, montre déjà comment la réception de l'obscénité mime et rejoue, à l'âge adulte, l'action du refoulement enfantin, dans le déni de l'existant. En choisissant la représentation du fantasme, en laissant l'imagination des corps dériver, on ne diffère pourtant guère dans la procédure que si l'on donne à la pulsion la direction des arbres ou d'autres formes. Quelque chose du but sexuel inavoué s'y révèle cependant de l'art, qui contrarie quelquefois l'idéal du moi que l'on y quête.

La sublimation sexuelle et l'expérience sociale des ateliers de modèle vivant

La fréquentation hebdomadaire d'ateliers libres de modèle vivant depuis fin 2012 a répondu à la nostalgie d'une pratique découverte dans mes premières années de peinture, dans les années 1985, ainsi qu'à un intérêt pour le rapport de la pratique artistique et de la sexualité. C'est une expérience de silence collectif, d'absorption dans la contemplation et la pratique graphique ou picturale. Il m'apparaît que l'étude du corps humain qui se joue dans la relation au modèle est aussi et surtout une épreuve du désir, une position muette, voyeuriste et sadomasochiste, de l'adoration au dégoût, sublimée par la nervosité du dessin, en rapport sans doute avec la scène primitive.

Les ateliers de modèles vivants mettent en scène la sublimation artistique du désir sexuel. Les regards sont braqués sur la nudité, le silence est rompu par les bruits mécaniques des outils, des supports marqués et par l'organique des souffles et des râles. Le modèle s'offre en sacrifice, le dessin est une prière. L'étude morphologique est prétexte au voyeurisme et à la contemplation érotique. Plutôt que de repousser la pulsion sexuelle au nom de l'art, je l'utilise

[541] BONNET Gérard, *la Violence du voir,* Paris, éditions PUF, 2001 [1996],pp. 133-134.

comme moteur, que ce soit pour l'imagination (érotique, sadomasochiste[542], pornographique, mais aussi philosophique[543]) ou pour le graphisme : le trait et l'encre sont parfois habités par la tension nerveuse que suscitent les émotions physiques.

Cette contemplation m'accompagne dans un certain nombre d'explorations graphiques et picturales : utilisation de médiums et de formats différents, collages, dessins hybrides avec des images d'animaux ou d'œuvres, fantasmes immédiats ou créés par l'imbrication des figures, peintures de grands formats, travail avec des textes ou des rythmes (figure 47). L'émotion érotique, parfois niée et refoulée par d'autres dessinateurs, y est ici au contraire traquée, reconnue, exagérée. Elle se caractérise par des obsessions figuratives de seins, de fesses, de sexes, de relations pornographiques, de détails anatomiques décoratifs. Elle se transforme en répertoire graphique, parfois en énergie, en tremblement pur. Elle est expérience de la sublimation. La vision du corps nu peut donner lieu à une scène habillée (figure 48). Comme le souligne Magritte en 1938, Nietzsche pense que « sans un système sexuel surchauffé, Raphaël n'eût pas peint cette foule de Madone »[544]. L'amour visuel des corps et des visages résulte d'une curiosité fascinée.

Réalisées à base de plusieurs poses courtes (de une à dix minutes) décidées par le modèle, ces encres se construisent dans une négociation incessante entre la contrainte textuelle et l'évidence visuelle. Le corps n'est pas seulement une surface, une posture, mais un ensemble de parties et de membres qui peuvent être découpés, recombinés, ainsi que des signes plastiques qui sont reconvertis en graphismes. Un pli au coude, une vergeture, une ombre sont autant de lignes ou de surfaces autonomes. Le corps du modèle est dispersé dans le dessin. Il est démembré, dépecé, recousu. Il devient mur, meuble, objet, texture, aussi bien qu'élément d'un nu. Des traits sans références visuelles sont puisés dans l'énergie et la nervosité libérées par le désir, parfois aussi sous l'influence de musiques.

La plume, trempée dans l'eau quand elle est sèche, perd sa pigmentation. Différentes nuances de lavis sont utilisées, et jusqu'au frottement de l'encre séchée résiduelle sur les bords de l'outil. Plusieurs plumes, plus épaisses ou plus fines, concourent au dessin, ainsi que des pinceaux.

---

[542] J'ai notamment illustré en 2015 et 2916 certaines vies de saintes chrétiennes, à partir de *la Légende dorée* de Jacques de Voragine, rédigée en 1264.

[543] En 2016, la dialectique du dessin et du voyeurisme a accompagné mes rêveries graphiques sur des textes courts de Ludwig Wittgenstein et de Karl Marx, ainsi que des réflexions sur le suicide.

[544] MAGRITTE René, « la Ligne de vie I », conférence donnée au musée royal des Beaux-Arts d'Anvers le 20 novembre 1938, in : *Magritte. La Trahison des images,* catalogue réalisé sous la direction de Didier Ottinger, à l'occasion de l'exposition éponyme au centre Pompidou du 21 septembre 2016 au 23 janvier 2017, Paris, éditions du Centre Pompidou, 2016, p. 36.

Cheminements hasardeux

La critique du dessin de modèle vivant est inhérente à l'exercice et à son histoire. La question de l'insuffisance du modèle vis-à-vis de l'idéal de l'artiste est posée dès l'Antiquité. L'immoralité de la nudité et du rapport privatif avec le modèle est caractéristique de l'Occident chrétien. La relation desséchante avec la réalité et la prégnance des imagos académiques ont conduit le mouvement Dada à déclarer un moratoire de dix ans, interdisant cette pratique. Aujourd'hui, pour reprendre un texte de Jean-Luc André à ses étudiants de l'école des Beaux-Arts de Bourges, la soumission du modèle, renvoyant à la domination sociale et à l'exploitation sexuelle, pose des questions éthiques, féministes et politiques.

Ces questions se posent pour ainsi dire à chaque séance, et il est aisé de déchiffrer, dans les dessins et les réflexions collectives, quel parti emprunte chacun. J'ai d'emblée été attiré par la dimension sexuelle de ce rapport, par l'offrande muette et immobile de ce jeu circassien. J'ai tenté, par des entretiens ou des poèmes en situation, de donner la parole à ces modèles, et d'interroger mes propres sensations, qui évoluent selon les individus et les occasions. Comme souvent, le dessin muet est une méditation privilégiée où s'ordonnent et fuient les pensées.

On pourrait parler de relation masochiste du dessinateur et du modèle, dans la mesure où la relation sexuelle est limitée à un préliminaire contractuel, celui de la contemplation et du dessin. Ce théâtre singulier est une forme atténuée de voyeurisme.

Le rapport au texte (par invention poétique ou lecture d'œuvres existantes) est venu de lui-même, comme aiguillon simultané, pour contrarier, diriger la force et l'évidence à la fois de la nudité et du référent textuel. Le corps se présente d'une certaine manière, changeante ; le texte parle d'autre chose. Le jeu est de mêler les deux à l'encre, dans la difficulté du repentir. L'approche anatomique, avec une part de hasard et de liberté, est dérangée et métissée avec la profondeur philosophique ou l'altérité narrative. Le dessin est moins illustration que méditation, moins description qu'imagination, moins volonté qu'ouverture aux hétéronomies plurielles. Une encre A5 est réalisée en une à trois heures, parfois plus, avec la participation aléatoire d'un modèle qui bouge, et parfois aussi avec un livre d'images (bande dessinée, livre d'arts) qui propose lui aussi des formes et des dérives. Elle est le fruit singulier de sollicitations multiples, sensibles, visuelles, textuelles, parfois musicales.

De l'obscénité à l'œuvre

Les nosographies de la fin du dix-neuvième siècle et du début du vingtième, dans une époque où les déviations sexuelles sont criminalisées, distinguent entre l'expression pathologique d'obscénités (en particulier écrites) et l'expression sublimée de l'artiste. Richard von Krafft-Ebing sépare ainsi « le conteur d'obscénités et d'autre part l'artiste. Je rappellerai qu'il n'est

pas rare que des artistes de sensibilité perverse trahissent cette sensibilité même dans leur œuvre. C'est sûrement le cas pour Sacher-Masoch, mais on en connaît d'autres qui ont décrit leur propre sensualité perverse en l'incarnant dans un personnage de leur composition, et d'ailleurs il en est qui, sur mon conseil, ont renoncé à la publication de telles descriptions. »[545] Notons que cette attitude normative ambiguë concernant la représentation de l'obscénité est centrale dans l'écriture de Krafft-Ebing qui a fourni, sous la haute raison de la nosographie des pathologies sexuelles, des descriptions inédites de perversions érotiques. A quel moment la représentation de la sexualité devient-elle obscène ? L'obscénité s'oppose-t-elle à l'artistique ? Le sentiment esthétique grandit-il à proportion du voilement, de l'allusif ? L'obscénité n'est-elle pas aussi un champ de l'imaginaire que l'on doit débarrasser, par l'expérience, des clichés qui en amoindrissent l'expression ? Le rapport à la sexualité et à l'obscénité est en pleine mutation depuis une centaine d'années. Il est impossible de ne pas en affronter le trouble. On a ouvert, pour reprendre le mot manifeste de Baselitz, le « pandémonium ».

L'encre

L'encre et le geste de l'enfance

La plume, outil métallique, alliée à la fluidité débordante de l'encre, permet un trait précis, des taches, des striures, des griffures autant que des caresses, des pleins et des déliés, des raffinements de hachures. Elle est liée au plaisir régressif de l'écolier, avant l'apparition des stylos à billes, lorsque la table s'ornait d'un réservoir d'encre. Elle raconte les combats intérieurs des enfants qu'évoque Audiberti, en 1952, à propos de Camille Bryen : « D'abord ce fut, strictement, la plume, la sergente-major des victoires noires à un cheveu sur la steppe de papier […]. Se conjuguaient les deux branches de l'instrument à trifouiller l'inconnu. »[546] La souplesse de la plume, sa capacité à s'écarter, à se tordre, à se scinder, autant qu'à caresser, à effleurer, à courir, rappelle les combats de mon enfance, à l'école, sur le théâtre de l'écriture et du cahier. Elle se rejoue à présent sur les carnets, les blocs ou tout autre support, avec des encres noires et de couleur, des catastrophes possibles, des angoisses : la chute de l'encre sur le sol, la tache, l'altération de la plume, qui dramatisent encore le dessin. L'encre,

---

[545] KRAFFT-EBING Richard von, *les Formes du masochisme,*édition augmentée par Albert Moll, préfacé par André Béjin, Paris, éditions Payot, 2010 [1892 pour le texte de Krafft-Ebing, 1924 pour celui d'Albert Moll, 1931 pour la traduction française], p. 130.

[546] Cité par TARENNE Viviane, in : *Noir Dessin,* catalogue de l'exposition du Cabinet graphique du musée national d'Art moderne et du centre de création industrielle (7 juillet-26 septembre 1993), dirigé par Marie-Claude Bernadac, Paris, éditions du Centre Georges Pompidou, 1993, p. 42

travaillée par lignes, hachures et signes graphiques, utilisés par référence aux gravures, sur de petits formats, est aussi parfois libérée dans des figures nerveuses et des surfaces plus vastes. Le trait retrouve ainsi les saveurs des rêveries, du contrôle sage et maladroit, mais aussi les absences, les défaillances et les émotions incontrôlées de l'enfance.

Accepter le griffonnage

L'aura du modèle détermine un certain mode de saisie. Une beauté nouvelle invite à l'impossible ressemblance, tandis qu'un modèle plus habituel ou auquel on est moins sensible se prête à tous les découpages, à toutes les distorsions souhaitées. Il s'agit de trouver, non la précision du nu académique, mais la liberté du griffonnage. Comme l'expliquait déjà en 1865 Rodolphe Töpffer, l'inventeur de la bande dessinée, l'instinct graphique du griffonnage s'oppose à l'asphyxiante culture du dessin : « Prenez-moi un de ces gamins de collège qui griffonnent sur la marge de leurs cahiers des petits bonshommes déjà très vivants et expressifs, et obligez-le d'aller à l'école de dessin pour y perfectionner son talent ; bientôt, et ceci à mesure qu'il fera des progrès dans l'art du dessin, les nouveaux petits bonshommes qu'il tracera avec soin sur une feuille de papier blanc auront perdu, comparativement à ceux qu'il griffonnait sur la marge de ses cahiers, l'expression, la vie, et cette vivacité de mouvement ou d'intention qu'on y regardait. »[547] Le griffonnage, jusqu'à la griffure, est une trace du trop plein, du stress, de l'ennui énergique que la situation oppressive de la classe fait subir au cancre. Il sublime l'énergie de la frustration.

L'encre définitive est donc le produit d'influences multiples, visuelles, sexuelles, textuelles. Elle est compromis, cheminement, hasard, surprise.

Le texte : illustrations et obscurcissements

Actuellement, mes travaux à l'encre devant modèle vivant, en général sur des formats A5, détournent les poses du modèle dans des illustrations narratives complexes ou des jeux sur le fantasme. Un travail éditorial a commencé en 2015 par des illustrations de *la Légende dorée* de Jacques de Voragine. Elle a continué en 2016 par des aphorismes de Wittgenstein, des citations de Marx, des petits textes de Gilbert Lascault, l'adaptation du début de *la Vénus à la fourrure* (2016) et de certains cas de pathologie sexuelle de Krafft-Ebing Elle se poursuit avec les récits d'une amie sur sa vie et sur ses rêves, avec des Chemins de croix annuels, des propositions pour des fanzines et des magazines underground…

---

[547] Töpffer Rodolphe, *Réflexions et menus propos d'un peintre genevois,* Paris, éditions Hachette, 1865. Cité dans LENGLET Roger, *le Griffonnage. Esthétique des gestes machinaux,* Paris, éditions François Bourin, 1992, p. 230.

Le terme d'illustration prend souvent des connotations péjoratives, en ce qu'il implique une inféodation au texte et une réduction de l'acte plastique à un geste contraint de dessin. Or il ne s'agit pas ici d'éclaircir, mais d'obscurcir, le rapport des médiums s'inscrivant comme une transposition négative, comme la formalisation d'un écart et comme une provocation à ralentir. Le temps passé sur l'encre me permet d'approfondir la réflexion sur le texte, de ralentir ma lecture ; ma procédure de dessin me déporte sans cesse et perturbe toute idée initiale, ralentissant la cristallisation de l'idée. Enfin, l'encre finie, parfois accolée au texte, demeure souvent une énigme et s'oppose à une saie immédiate (figures 49 et 50).

Diffusion

Editions :

La Vie de Sainte Christine, d'après Jacques de Voragine, 54 encres, 58 pages, fanzine aux éditions de l'Impénitente, 2015.

La Vie de Sainte Julienne, suivie de *la Vie de Sainte Sophie,* d'après Jacques de Voragine, 77 encres, 78 pages, fanzine aux éditions de l'Impénitente, 2015.

Suicides, en collaboration avec Xavier De Keeper, éditions Plus Zéro, Fanzine Machine, 2016[548].

Aphorismes de Wittgenstein, 16 pages, fanzine aux éditions de l'Impénitente, 2016.

Aphorismes de Marx, 16 pages, fanzine aux éditions de l'Impénitente, 2016.

Zones primitives d'aspect oblique, recueil d'encres de Michel Lascault, Paris, éditions Les Crocs électriques, 2016[549].

Les vies de sainte Julienne et de sainte Sophie sont extraites de la Légende dorée, écrite en 1264 par le Génois Jacques de Voragine. Celui-ci, en compilant les vies des saints et des martyrs, a voulu faire œuvre d'historien. Il fut une source importante pour les peintres. Les vies des saints et des saintes, exposées dans une version complète, sont des abrégés de biographies plus circonstanciées. Ce qui émerge de ces récits, et que rendent sensible ces encres, c'est une prédominance du sexuel, d'une sexualité perverse qui évite le génital. La torture infligée à la femme, ou aux enfants passe, comme chez Sade, par la loi, par des arguments censés lui faire entendre raison. Mais elle emprunte aussi à l'amour sa rhétorique. Le mari fait enchaîner et torturer sa femme. Le prince entend fléchir la mère par le martyre de

[548] https://www.pluszero.org/product-page/fanzine-machine-4-suicide
[549] https://www.lescrocselectriques.com/product-page/michel-lascault

ses enfants. La violence de l'idéologie et du désir s'inscrit dans le corps de l'autre. En retour, l'héroïsme de la rébellion passe par la dislocation, la brûlure, la flagellation, la décapitation. La société, spectatrice de cette violence, est régulièrement punie, aussi bien de sa révolte, par le tyran, que de sa collaboration, par la vengeance céleste. La femme martyre, de son côté, dans la dégradation progressive de sa chair, jouit, non des souffrances, mais du fait que, ne lui paraissant pas douloureuses, elles l'introduisent à une présence de l'Autre, et même du diable, sur lequel elle peut exercer son propre sadisme...

Annexe V. Bande dessinée

Médiums. Encre, aquarelle, conception numérique.

Depuis 2006.

Principes. Narration philosophique, onirique ou grotesque, sur le mode poétique et talmudique.

Mots clés : bande dessinée, citation, exégèse, humour.

Références : absurde, bande dessinée, dessin, collage, diversité graphique, fantastique, métaphysique amusante, Oulipo, thora.

Processus

Le personnage de rav Laskow, un petit rabbin, a été créé en 2009. Il a succédé au héros d'une planche de bande dessinée hebdomadaire qui s'appelait *David, le Rabbi des chats*, poursuivie durant deux ans en 2007 et 2008, et à une série de strips hebdomadaires en 2006. La proposition d'une synagogue que je fréquentais d'héberger ma bande dessinée sur son site internet m'avait poussé à inventer cette nouvelle série avec rav Laskow, plus ancrée sur certains aspects de la vie juive, et en particulier sur ce que l'on appelle la « paracha » de la semaine.

Dans le temps hébraïque, structuré sur les mois lunaires, une section du *Pentateuque* est lue et étudiée chaque semaine : on l'appelle cette section la « paracha ». Le *Pentateuque* est divisée en une cinquantaine de parachas, correspondant à peu près au nombre de semaines dans l'année. Chaque nouvelle année, la lecture recommence au début de la *Genèse*. Le commentaire de la paracha est un élément conversationnel à la table du shabbat. Tout le monde est convié à parler, que ce soit pour rapporter un enseignement ou pour donner une nouvelle interprétation.

Mon personnage de rav Laskow propose ainsi avec humour chaque semaine son interprétation de la paracha, plus délirante, hétérodoxe et paradoxale qu'orthodoxe, toujours appuyée sur une citation extraite de cette section. Le rav est souvent aux prises avec un autre rabbin, le rav Bulbe (en yiddish, *Bulbe* signifie « patate »), tantôt complice, tantôt mentor, tantôt bourreau, qui ressemblait au rabbin qui dirigeait alors ma communauté, un orthodoxe plutôt tourné vers le hassidisme.

En 2015, j'ai commencé à inscrire cette planche hebdomadaire dans des récits, *le Grand Voyage de rav Laskow dans le monde horizontal* (48 pages), *le Mystère de la clé* (24 pages),

le Fantôme sous la couette (24 pages). Le texte biblique qui apparaît toujours n'est plus vraiment le prétexte à une réflexion générale, mais un moteur du récit et de son développement. Ce n'est plus l'édification critique qui est visée, mais la faculté du texte biblique à générer des méditations, des images et des narrations. Le récit, parfois anticipé dans sa ligne générale, est régulièrement dévié par le choix de la citation, un choix effectué dans un texte limité. C'est ici un procédé de contraintes oulipiennes et de hasard surréaliste. La citation rituelle de chaque planche est aussi parfois une sorte d'accompagnement de l'évidence, une poétisation du banal, une rupture du style et de la temporalité, à la manière des citations de Shakespeare par Franck James dans l'épisode de Lucky Luke *Jesse James* (1969), de René Goscinny et Morris, ou par le héros masqué dans *V comme Vendetta* d'Alan Moore et David Lloyd (1982-1990).

Dispersion graphique

Contrairement aux chartes de bande dessinée qui définissent précisément les personnages et n'en autorisent de modifications qu'après réflexion, les personnages de Rav Laskow peuvent changer d'aspect, parfois sur la même planche. Quelques éléments caractéristiques (le costume noir, la cravate, la barbe et le grand nez) suffisent à désigner le rav Laskow comme un rabbin orthodoxe. Le rav Bulbe, d'allure hassidique, porte une barbe blanche, un Streimel (toque en fourrure), des chaussettes blanches montantes et le bekeshe, un long pardessus en soie fermé par une ceinture (figure 51).

Le graphisme et les méthodes de fabrication évoluent elles aussi par période, parfois d'une semaine sur l'autre. Le souci occasionnel d'unité est régulièrement contrarié par le manque de temps ou par l'ennui : la production hebdomadaire ne me permet pas toujours de travailler avec des méthodes longues, et je n'aime pas non plus m'installer dans des routines. Cette bande dessinée est aussi un de mes terrains d'expérimentation graphique.

Certaines planches du *grand voyage dans le monde horizontal* (2015) se présentent sous forme de cases horizontales et se déploient en paysages sur la longueur d'un format A3. Travaillées en hachures et trames à la plume fine, elles opèrent dans un luxe de détails non narratifs où l'œil circule en des trajets multiples. Parfois, des bandes en haut et en bas, inspirées des frises de la Tapisserie de Bayeux, sont le lieu de parcours parallèles. L'absence de couleurs, de masses contrastantes et d'action favorise l'errance oculaire et la jouissance du regard (figure 52). D'autres planches sont réalisées sur des formats A4, voire en dessins séparés qui sont montés ensuite sur Photoshop (figure 53).

Diffusion

La bande dessinée est accessible intégralement sur internet[550]. Un jeu d'abscisses et d'ordonnées permet d'aller à chacun des cinq livres du *Pentateuque* et à chaque paracha. Les dessins s'accumulent d'années en années.

Quelques épisodes de Rav Laskow ou du Rabbi des chats ont été édités sous forme de fanzines, dont la plupart sont conservés à la bibliothèque de l'université de Harvard (Cambridge, Etats-Unis)[551].

Quelques planches ont été commandées et éditées par le magazine juif libéral *Tenoua'* du rabbin Delphine Horvilleur.

Environ deux cents personnes abonnées reçoivent chaque semaine le commentaire graphique de la paracha.

[550] http://mlascault.free.fr/BD/laskow/1berechit/01berechit.htm
[551] http://www.worldcat.org/title/cousin-david/oclc/982369396
http://www.worldcat.org/title/grand-voyage-de-rav-laskow-dans-le-monde-horizontal/oclc/982368975&referer=brief_results
http://www.worldcat.org/title/mystere-de-la-cle/oclc/982369397&referer=brief_results

Annexe VI. Les chansons

Médiums. Ecriture et composition, voix, instruments.
Depuis 1970.
Principes. Comprendre la société et l'existence par des jeux de rôles et de mots. Se donner en spectacle dans le sérieux ou la dérision.
Diffusion : scène, CD, radio, télévision, cinéma, théâtre, vidéo.
Mots clés : cabaret, coécriture, écriture musicale, expérience sociale, humour, imagination, mélancolie, performance, surréalisme.
Références : la chanson française depuis les troubadours, l'opérette, Alfred Jarry, Dada, Breton, Buñuel.

Processus

J'ai commencé tôt à inventer des chansons, pratique enfantine, encouragée par l'entourage et poursuivie jusqu'aujourd'hui : chansons comiques, poétiques, sentimentales, désabusées, grinçantes, comptines… Les thèmes en sont éclectiques, que ce soient les chich kebab, le Prozac, le malheur amoureux ou le boson de Higgs (en 2012 et 2013, je faisais des improvisations poétiques chantées à thème scientifique dans le cadre des Mardis du Centre national d'études spatiales et du Bar des sciences)…
Des centaines de titres déposés à la société des auteurs, des centaines de concerts, des scènes diverses, quelques télévisions dans le sillage d'Edouard Baer, une dizaine d'albums sont le fruit de cette passion assez commune. La pratique, qui reposait au départ sur l'invention verbale, s'est déplacée dans les années 1995 sur la composition et la production, à la faveur des nouveaux moyens informatiques : la démocratisation des appareils d'enregistrement et de mixage, ainsi que les nouveaux éditeurs de partitions ont facilité l'appropriation expérimentale de la création musicale. Une grande variété de démarches est lié à cette pratique : récitals, opérettes de poche ou théâtre musical, performances improvisées ou non, concerts expos, enregistrements studios, concours, avec une diversité de registres : pathétique, parodique, absurde, critique. La scène, particulièrement recherchée entre 1997 et 2013, fait de l'expérience artistique une expérience sociale, avec les spectateurs, les musiciens, les partenaires de spectacle et les autres intervenants (figure 54).

Collaborations

Composition et/ou coécriture)

Avec Agnès Desarthe : en 2003, *Agnès & moi,* album de seize chansons ; en 2004, *les Yeux de l'amour,* petite pièce de théâtre musical.

Avec Hervé Federspiel : en 2003, création d'Emily Sichel, personnage de chanteuse imaginaire ; en 2006, *Pom-Pom Girl,* album de 10 chansons.

Avec Brigitte Buc : en 2004, plusieurs chansons intégrées à mes récitals ; en 2005, *Psychopéra,* opéra de chambre.

Avec Marie Nimier : 2007, *la Kangouroute.*, adaptation radiophonique sur France Culture ; août 2007 : premier prix du Concours national de composition et d'écriture de chansons pour chorales Ré Crée Chorales, organisé par la SACEM et la région Poitou-Charentes ; 2008, *Comptines meuh meuh*, album pour enfants de 19 titres.

Avec Charles d'Orléans, les poètes du XV^{e} siècle et du Moyen Age : en 2009, *Chansons d'amour du quinzième siècle*, *14 titres* (anonymes, Charles d'Orléans, Christine de Pizan…).

Théâtre musical

2004. *Cabaret* de Serge Valletti, mise en scène de Cécile Backès.

2005. *La Tortue, ou le Syndrome d'Alger* (Michel Lascault) : théâtre musical pour deux chanteurs, une chanteuse et un pianiste autour de la figure de Le Corbusier.

2010. *Les Yeux de l'amour,* oratorio fantastique, livret d'Agnès Desarthe, musique de Michel Lascault. Avec Salima Boutebal (la Scène du canal / Jemmapes).

Vidéos musicales

Mon contact avec la vidéo s'est élaboré en 2007 sur un projet avec la réalisatrice et monteuse Valérie Niddam) sur l'idée de cantastorie. Le cantastorie, « chanteur d'histoire » en italien, est un chanteur politique qui compose des morceaux sur l'actualité immédiate. Le projet était de créer des clips très régulièrement, au rythme de l'actualité. Nous avons tourné *Ils ont brûlé ta Porsche,* sur les émeutes de banlieue, *Casse-toi pauvre conne* sur les idylles de Nicolas Sarkozy, *Disco 1968,* sur le quarantenaire de 1968, *Chanson pour le Tibet*. Notre élan s'est brisé sur un désaccord politique autour du référendum irlandais de 2008. Depuis, la vidéo est devenue un vecteur privilégié de diffusion de la chanson, aux dépens de la scène. 44 clips sont consacrés à mes chansons sur une de mes deux chaînes Youtube[552] (l'autre étant consacrée davantage à des vidéos et des musiques expérimentales).

[552] https://www.youtube.com/user/lascault

Deux duos musicaux : le Bakounine andalou et le Système pour le rien

2007-2013. Le Bakounine andalou.

Groupe composé de Bubu Bricole, inventeur de sons et d'instruments, de Michel Lascault, et d'une chanteuse virtuelle, Emilie Sichel.

Néo-folklore expérimental, parodique et normand, le Bakounine andalou proposait des chemins nouveaux de scène, de sons et de récits. Partisan du schématisme à la Jarry, de la distanciation brechtienne, le Bakounine andalou se voulait un non-spectacle trans-genre, aux lisières du jazz, des musiques improvisées, de la chanson, du rock, du théâtre, se ramifiant dans le domaine visuel (images, décors et films). Cabaret expérimental et libertaire, le Bakounine andalou exécrait le music-hall. Il se prétendait l'ennemi intérieur du spectacle.

L'écriture en relevait du collage, de la pluralité des voix et du mélange des styles, le cabaret lui-même étant compris formellement comme un dérivé du stylistique coq-à-l'âne. On croisait dans les textes des citations disparates : Antonin Artaud, Filippo Tommaso Marinetti, Stéphane Mallarmé, Paul Verlaine, George Patton, Guillaume Apollinaire, Radio Londres, Charles de Gaulle, D. D. du Trait, André Malraux, Edouard Drumont, Jeanne d'Arc, Serge Valletti, Marie Nimier, Emily Dickinson, Paul Verlaine, Rouget de Lisle, Charles Ferdinand Ramuz, Igor Stravinsky, Johann Strauss, Antonio Vivaldi, des chansons traditionnelles normandes, ainsi que des inventions originales de Bubu Bricole et Michel Lascault. Les voix étaient soumises régulièrement à des transformations numériques. La lutherie artisanale de Bubu Bricole, mes approximations dans le jeu d'archet et le chant, ainsi que la technologie de glissando et de changements fins de tons projetaient la musique dans une microtonalité qui rappelle celles de certaines traditions populaires.

Le Bakounine andalou se définissait en tant que « non-spectacle ». Cette esthétique négative servait d'horizon au projet, pour une réflexion sur ce qui se fait sur la scène (figure 55). Il y avait un refus du spectaculaire, de l'unité, de la narration, à travers notamment un affaiblissement de la présence, la contestation de la frontalité scénographique, la discontinuité des récits, la distanciation, les changements d'identité et de sexe, l'éclatement de la forme chantée…

2013. Le système pour le rien

Spectacle musical dada que j'ai réalisé avec Nathalie Duong (voix, guitare basse), « lettriste mais pas trop », le Système pour le rien était un duo musical quasi lyrique dans la lignée de Dada et des expériences néo-dadaïstes de déconstruction du langage. L'Asiatique en boubou et l'homme en blanc scandaient, murmuraient, s'esclaffaient, éructaient, se réappropriaient les « répertoires » dadaïstes, bruitistes. La déconstruction du langage, la cacophonie instrumentale perturbaient les repères esthétiques du spectateur. L'incompréhensible, le non-verbal, l'*autre* devenaient la norme après quelques minutes d'accoutumance.

Esthétique : instruments frappés, joués faux ; sprechgesang, cris, art lyrique ; performances vocales et scéniques ; transes, farces ; comédie absurde autour du rien.

Répertoire.

Créations poétiques originales. Ex. : *Stafoula*, qui est un cadavre exquis écrit par les deux musiciens.

« A VLADIVOSTOK EN CHVAL A BBBRRR SPLATZ IPON
Séo hi séo o a C I O sé A I No gué
AVALVVALA VALAVLA LAVLA ELLECYBÈLE ouhla !!!
Pa gui no pa gui no stafoulastafoula
Kardigadon kardigadou
for à mon bras ceinture i pète
Minaradi minaradou
aramina saraminette
birtilibi aux grands pieds mache mache
Ti moui kago divi la poug
Mac Douglas jam lam blam oui / Ka le mon go ka li divi »

Compositions originales sur des textes et des poèmes visuels de : Marcel Duchamp (1887-1968), Kurt Schwitters (1887-1948), F.P. Marinetti (1876-1944), Til Brugman (1888-1958), Bryon Gysin (1916-1986).

Diffusion

10 CD autoproduits

Scènes : Théâtre du Rond-Point (Paris). Scènes nationales de Malakoff et de Grenoble. Centre Jemmapes (Paris). Cabarets *le Limonaire*, *le Magique*…, scènes de Basse-Normandie, etv.

France Culture, France 2, France 5, Radio Néo, Radio Libertaire…

Vidéos : clips, captations scéniques.

Annexe VII. Musique contemporaine

Médiums : écriture musicale, enregistrement.
Depuis 2005.
Principes. Contraintes formelles, favoriser le hasard et l'inspiration immédiate, créer des expériences sonores inhabituelles.
Diffusion : vidéos.
Mots clés : écriture musicale, discontinuité, disharmonie, expérience collective, harmonisation divergente, machine, masse sonore, monstre, théâtre musical, transposition négative.
Références : Arnold Schoenberg, Hanns Eisler, Pierre Boulez.

Processus
J'avais commencé en 2004 un travail de composition libre (par opposition à l'accompagnement plus tonal de chansons), notamment dans l'écriture pour le théâtre musical :
2005. *Psychopéra* (sur un livret de Brigitte Buc) : opéra de poche pour flûte, violoncelle, mezzo et baryton, premiers essais de compositions en libre tonalité.
2006. *La Seconde Attitude,* de Bertolt Brecht (mise en scène de Cécile Backès, théâtre de la Manufacture, Nancy) : compositions dans la continuité de Hanns Eisler.
Il s'agissait d'extraire la musique de la tonalité, notamment en écoutant le chant des oiseaux, en laissant aller l'imagination musicale dans le désastre expressif de l'atonalité.
Puis, de même que l'on dessine pour se faire la main ou que l'on fait des gammes, j'ai commencé en 2009 un petit travail de composition quotidien. Il faisait suite à des cours de chant hindoustani auprès de la chanteuse indienne Sharmila Roy, qui ne détachait pas l'apprentissage vocal de la composition. Accoutumé ainsi à créer librement des airs, j'approfondis progressivement la complexité de l'écriture, passant de courtes mélodies à des compositions orchestrales longues.
Le foisonnement de ces créations parfois journalières m'a poussé à adopter des titres génériques suivis d'un numéro, correspondant à l'aspect parfois de production aveugle qu'il m'arrive d'avoir. Peu à peu cependant, l'ennui de multiplier les morceaux (et les dépôts à la Sacem) a été déjoué par la mise en écriture de compositions plus longues et ambitieuses, qui non seulement sont un dépassement dialectique du travail déjà effectué et des limites atteintes,

mais se singularisent autour d'un thème et de procédures particulières. Il s'agit de préserver les idées d'approfondissement, d'immédiateté et d'œuvre. Le « faire œuvre » s'impose dans la progression logique de la pratique.

2009-2011 : Héméra 1-Héméra 500 : pièces mélodiques de 26 mesures ; 100 pièces pour trio à cordes et 100 autres pour quatuor, toujours en 26 mesures.
2011-2013 : *Mélodie* et *Duo*, plus de 300 pièces mélodiques ou pour deux instruments, en 26 mesures.
En 2013-2014, une série de 14 *Peinrtitions* jouait sur la transposition de peintures en partitions, notamment avec des projections d'encre sur de très grandes portées (figure 56).
2014-2015 : *Orchestral* 1 à 72 : compositions de 26 mesures pour huit à dix instruments.
A partir de 2016 : *Orchestrux* 1-25 : compositions de 52 à 156 mesures pour sept à trente et un instruments.

Transpositions

La musique intervient dans les jeux de transposition libre entre les arts. Pour *les Jeux du poète chapeauté,* un va-et-vient entre les textes de Gilbert Lascault et mes images aboutit à 24 planches lithographiées, augmentées d'une traduction en hébreu par Chantal Osterreicher et Ilan Bloom[553]. Je mis ensuite ces textes en musique, pour une interprétation pendant le vernissage et une transposition vidéographique, présentée en 2014 au musée d'Issoudun.
Pour *Un poème tombe,* j'ai réalisé huit encres sur un format imposé par les éditeurs. Michaël Glück a écrit un poème à partir de ces encres, ce qui a donné lieu à une édition[554]. J'ai mis en musique une partie de ce poème, pour électronique, basse, piano, orgue, baryton et soprano. L'enregistrement de cette musique est associé dans une vidéo à des détails des encres[555].

Méthodes de composition

La liste n'est pas limitative et les démarches sont parfois simultanées.
Travail aléatoire avec des dés correspondant à des notes et à des durées.
Travail aléatoire avec des projections d'encre ou des points tracés à l'aveugle sur des portées.

---

[553] LASCAULT Gilbert, LASCAULT Michel, *les Jeux du poète chapeauté,* Paris, éditions de l'Imprimerie d'Alsace-Lorraine, 2014.
[554] GLÜCK Michaël, LASCAULT Michel, *Un poème tombe,* Strasbourg, éditions Bandes d'artistes/Les Lieux dits, 2017.
[555] https://youtu.be/lUNpN7oL-7k

Travail d'harmonisation divergente sur des sons ou des voix préenregistrées : travail sur partition et/ou avec des improvisations enregistrées.
Contraintes dodécaphoniques élargies à la variété rythmique : les notes ne sont pas répétées tant que les douze sons ne sont pas alternés ; les rythmes (de la ronde à la quadruple croche) sont soumis à la même exigence de variété.
Travail d'harmonisation divergente et de transposition négative sur des textes et poèmes.
Partitions images : la partition fait image, l'image fait la partition.
« Gribouillage » orchestral libre dans la continuité de la composition.
Contraintes dans le nombre des mesures.
Travail sur l'injouable humainement.
Travail sur le mélange instrumental/sons réels/partition informatique
Travail sur la microtonalité, le faux, le grinçant.
A l'occasion : écriture à l'aveugle, collages et transposition mécanique, transposition dans l'écriture atonale de rythmes populaires ou traditionnels.

Diffusion

Participation à des concours internationaux.
Interprétation et enregistrements. Il est difficile de faire jouer son travail. Ce qui est au départ un handicap, l'incapacité de trouver facilement des musiciens, devient une opportunité. Quelques musiciens (notamment le bassiste Pierre-André Fourn ou la chanteuse Stéphanie Acquette) acceptent d'accompagner certains projets. L'expérience sociale est plus intime, clandestine. Les autres instruments sont remplacés par des samples informatiques, notamment par des sons électroniques. La bigarrure des sons réels et virtuels transforme le relief sonore.
Vidéos.
La réception de la musique contemporaine est difficile. Les classes cultivées ne sont pas formées. Le public est spécialisé. Les musiciens sont chers, les lieux rares, les soutiens réservés à quelques-uns. Le problème de la diffusion est donc prétexte à l'enregistrement des morceaux et à la construction de vidéos non narratives dans lesquelles l'expérience musicale est réinterprétée. Une de mes deux chaînes Youtube est réservée à ces travaux d'abord plus difficile[556].

[556] https://www.youtube.com/user/mlascault

Annexe VIII. Romans

Depuis 2006.

Rythme : Environ un par an.

Nombre (au 1er juillet 2017) : 9.

Inscrits dans le temps présent, en général dans Paris ou sa banlieue. Mise en scène d'une société en déréliction, de personnages en perdition. Jeu sur des durées différentes. Part documentaire, part onirique ou allégorique, part d'écriture gratuite. Récit et structures.

Diffusion : confidentielle. Inédits. Correspondance avec des éditeurs et écrivains (Maurice Nadeau, Geneviève Brisac, Paul Otchakovsky-Laurens, Thomas Simonnet, Frédéric Mora, Dominique Gaultier).

Mots clés : absurde, chaos, collage, cruauté, dialogisme, érotisme, fragment, hasard, hétérogène, intertextualité, simultanéité divergente, violence.

Processus : le rapport à l'écriture

J'étais pour ainsi dire conditionné à l'écriture par la culture familiale, avec un père professeur d'esthétique, écrivain et critique d'art, une mère professeur de philosophie et fervente de la langue française, un beau-père critique littéraire. Je m'imaginais en écrivain. Enfant, ma mère appréciait mon originalité et mon imagination débordantes. Avec mon père, j'écrivais des poèmes et des histoires. Mon grand-père maternel me poussa un soir à écrire un roman, qui se résuma à quelques pages… J'avais beaucoup de plaisir à rédiger des rédactions à l'école, où je laissais mon imagination naviguer et que j'enrichissais avec des mots tirés d'un *Littré* de poche.

Par la suite, ce style imaginatif me causa des déboires. La professeure de français en sixième était sensible au réalisme et n'appréciait pas les débordements, la mythomanie, la fiction. Un professeur de quatrième était impitoyable sur la pureté idéologique. Mes deux guides étaient l'écriture pure et la folie créatrice, qui n'étaient pas du goût général. La découverte au lycée des règles de la dissertation me plongea dans un embarras supplémentaire. Je ne me sentais pas à l'aise avec les trois parties rhétoriques. Je préférais les commentaires de texte où l'imagination se lie au texte littéraire dans un délire interprétatif. Le Nouveau Roman m'intéressait surtout par ce qu'il promettait de nouveau, mais je restais à distance dans l'expérience de lecture, préférant Dostoïevski, Stendhal, Baudelaire, Jarry.

La dispersion des apprentissages dans les classes préparatoires littéraires m'entraîna dans un rapport à langue tourbillonnant, dans lequel je ne retrouvai plus le lien du langage avec la pensée. L'épreuve de culture générale, dans laquelle il s'agissait de développer un discours autour de n'importe quel sujet, m'intéressait prodigieusement, et d'ailleurs, j'y eus certaines réussites en étonnant mes examinateurs. Mais pour le reste, quand il s'agissait d'organiser des connaissances dans une réflexion argumentée, mon rapport au savoir, pointilleux, personnel, angoissé souvent, ne me permettait pas d'avoir la distance nécessaire à la manipulation conceptuelle de la dissertation et des auteurs. Peut-être aussi approchais-je de mes limites intellectuelles. Je ne savais pas insérer ma pensée dans une progression argumentée. Je ne décodais pas la rhétorique des auteurs. J'aimais être porté par la langue et je donnais toute mon énergie dans les introductions, ne sachant plus ensuite que dire et remplissant avec mal les dix pages requises. A côté, j'écrivais des poèmes, des chansons et de petites histoires absurdes.

Eventuellement, en travaillant d'arrache-pied, j'accumulais un certain nombre d'aperçus intéressants, des fragments d'argumentations qui pouvaient, dans le meilleur des cas, faire corps avec une pensée. Cette thèse-ci repose d'ailleurs en partie sur cette méthode, accomplie sur un laps de temps beaucoup plus long et des lectures plus nombreuses. Mais je ne savais pas tenir une pensée abstraite très développée, et l'obligation qui m'en était faite me plongeait dans l'angoisse, l'idiotie rhétorique ou la confusion théorique. Je sortis de ces classes préparatoires épuisé, dans l'échec, tout juste habile à discourir de tout sans y connaître rien. C'est à ce moment-là que je ressentis le besoin de peinture, pour que se taisent ces phrases qui sans arrêt se constituaient en moi ou pour qu'elles se tissent à l'expérience. A force, je perdis l'habitude d'écrire, sauf des chansons et des poèmes, qui émergeaient dans une manière de transe, dans l'oralité, après un conseil donné par le peintre Joël Kermarrec de rechercher dans cette direction. Puis je demandai à des amis d'écrire des chansons pour moi et me réappropriai de cette façon un vocabulaire oublié. En 2006, le désir d'écrire un roman me fut donné par Thomas Simonnet, un éditeur de Gallimard qui appréciait mes chansons. Ce fut le début d'une aventure romanesque. Je trouvai alors, dans le temps long, par une écriture qui devint rapidement fragmentaire et parfois chaotique, un lien nouveau à l'écriture et particulièrement à sa quotidienneté, à son délayage et son approfondissement.

Le grand narrateur : du déplacement à la stabilisation de l'écrit

Chaque roman correspond à une recherche et/ou un dispositif particulier. Chacun a son propre fonctionnement. L'écriture est générée par des méthodes ou des contraintes qui nourrissent le récit ou la phrase en les déplaçant. Il s'agit d'aller là où je ne serais pas allé, d'écrire ce que je n'aurais pas imaginé écrire. Il s'agit de diminuer la part de la volonté, la part de l'auteur, et de favoriser les « hasards objectifs ». La planification vise à préparer des glissements, à favoriser l'imprévisible, à maintenir une tension entre écriture et récit. Il s'agit de disperser plutôt que de concentrer, de sorte que, ne serait-ce qu'au niveau de la narration, la cohérence soit le fruit fortuit du processus d'écriture.

Les romans se construisent à mesure, souvent sans idée préalable ou sur une idée vague. Ils sont le fruit de déductions internes à l'écriture, de progressions, de relectures. La difficulté est moins de résoudre les problèmes de cohérence interne que de conserver cette capacité à provoquer de l'inconnu lorsque le récit a pris forme, ce qui arrive au bout de quelques mois. Ces dispositifs ouverts me placent dans une position expérimentale plutôt que dans une maîtrise : si maîtrise il y a, elle consiste à inventer des dispositifs d'écriture et à naviguer dans une absence relative de contrôle. J'appelle « grand narrateur » ce qui agit dans l'écriture en dépit de celui qui écrit. L'idée est de donner une place à ce grand narrateur, cet autre, qui n'est pas tant une voix (quoique pouvant l'être) qu'une force de déviation, de surprise, de déplacement qui finit par devenir une force de stabilisation.

Il n'y avait pas au départ de projet romanesque global. Cependant, une certaine unité de temps (le monde contemporain) et de lieu (autour de Paris comme point d'ancrage) relie les romans. Certains personnages reviennent, évoluent avec les années, vivent, meurent. Le romancier lui-même, qui intervient parfois, change, se remet en question, interroge sa propre responsabilité vis-à-vis de ses personnages : est-il comptable des cruautés qui leur sont parfois infligées ?

La folie était mon premier sujet. Mais j'ai souhaité alterner, dès le deuxième roman, personnages névrosés et personnages en psychose. Le problème des personnages est parfois aussi un problème d'écriture. Qu'en est-il des écritures de la névrose, des écritures des psychoses ? Les mécanismes d'écriture impliquent aussi une certaine expérience intérieure de l'écrivant. Le neuvième roman travaille davantage sur l'idée de perversion, et le dixième, en cours, porte en partie sur le masochisme. Dès le départ, il s'est agi d'une psychologie romanesque ouverte, parfois documentée, dans laquelle l'écriture se tisse au délire. Le réel est reconstruit par la psyché déformante.

Disparités

La dispersion dans les romans s'inscrit dans la disparité des écritures, à la fois d'un roman à l'autre, et à l'intérieur d'un même roman. Procédures, procédés, contraintes, trucages,

diversions, les méthodes d'écriture varient. Elles opèrent comme des obstacles à la subjectivité spontanée et comme des stimulations pour l'écriture et l'imaginaire.

Une durée de travail régulière

Chaque roman est écrit sur un an du calendrier hébraïque. Souvent, une partie est rédigée, en premier jet, sur la dizaine de semaines que comporte, dans la liturgie, la lecture de chacun des livres du Pentateuque. Un nombre croissant de semaines et de mois est consacré à l'augmentation, à la prolifération de la première version et à sa correction. Ce travail du texte prend parfois plus d'importance que l'écriture initiale.

Liste des romans

Le prophète et l'Amazone (2006-2007)
Mardi à Los Angeles (2007-2008)
Conséquences de la soirée (2008-2009)
Burn-out (2010-2011)
Le Documentaliste, ou la Chasse à l'homme (2011-2012)
Le Rav Lioc, ou la Brûlure du visible (2012-2013)
Mauvais roman (2013-2014)
Les Oreilles et les polissons (Espionnage et psychanalyse) (2014-2015).
Splitch flagada suicide (2015-2016).

1. *Le prophète et l'Amazone* (2006-2007)

C'était le coup d'envoi de mes écritures romanesques. Je n'étais familier que des écritures brèves, au souffle court, comme les chansons, les poèmes ou les courts récits imaginaires. Je m'engageai sans plan préalable, mais dans une forte intertextualité avec la lecture progressive du *Pentateuque* et de quelques autres livres de la Bible telle qu'elle est réglée dans la liturgie juive. Ainsi, les premières phrases font clairement référence à la *Genèse :* « Au départ c'était le bordel. Poussières, rognures, solitudes. Et au-dessus de tout ça planait un homme totalement déprimé. Un détective. Un type au bout du rouleau. Pas le bout du rouleau comme on l'entend d'habitude. Là l'homme il était à l'autre bout du rouleau, au début du rouleau. » Cette double allusion au texte original et au fait également que la Thora est lue sur des rouleaux que l'on déroule, place l'ensemble de cette démarche romanesque dans une poétique de la maladie psychique. D'ailleurs, dans l'économie de la journée, la place laissée à l'écriture est souvent celle du dernier souffle.

Ne sachant où j'allais, je déduisais l'action des indices et du récit qui s'écrivait de semaine en semaine, comme un feuilleton. Je profitai de la fiction pour raconter des impressions d'un épisode de folie que j'avais traversé. D'une certaine manière, je me racontai dans les errances imprévues mon anti-héros, détective abusé par les femmes, dominé par son frère, tabassé par l'ordre social, solitaire, avançant dans une certaine folie, mourant et revivant dans la fiction du présent. En effet, avec l'expérience romanesque, j'éprouvais à la fois la sensation de mener, sur un an, une vie parallèle, et d'autre part de pouvoir exprimer l'épaisseur d'un rapport au monde, inscrit dans une profonde incommunication.

Cependant, cette personnalisation du récit reste tempérée par les contraintes littéraires données. Le jeu de l'intertextualité peut aller jusqu'au plagiat réélaboré, dans la tradition de Lautréamont intégrant des pages de *l'Encyclopédie d'histoire naturelle* du Docteur Chenu dans *les Chants de Maldoror.* J'intégrais en les modifiant assez peu des extraits du livre de *Jérémie.* Mais souvent, le rapport au texte biblique est plus ouvert, il impose une inflexion au récit, l'invention d'un personnage, d'un décor, d'une situation. L'écriture de l'enquête devient également l'objet d'une enquête. L'écrivain devient détective, il accumule des indices pour un récit a posteriori. Il le fait sans grande rationalité, mais plutôt comme le détective de Raymond Chandler, qui progresse dans l'obscurité, avec des gestes gratuits, de rebonds, des allées et venues, avec l'intuition d'une vague lumière au bout de la nuit, comme une promesse qui ne sera pas tenue. Comme dans une intrigue œdipienne, ce sera l'enquêteur la victime principale.

Ce roman, qui se déroule sur une année, commence en décembre et se termine en automne. Le suivant est construit sur une semaine.

Eléments autobiographiques : un épisode psychotique, des souvenirs de la Normandie, des amis dans des groupes New Age.

Mardi à Los Angeles (2007-2008)

Pour ce deuxième roman, les personnages sont névrosés, et non pas en « psychose », autrement dit ils ne sont pas anéantis par les expériences de la vie, ils en prennent partie et ne présentent que quelques bizarreries de symptôme. Le récit s'articule dans une construction chorale, avec une alternance de petits paragraphes précédés du nom d'un des six personnages. L'action est centrée autour de l'immeuble où habitent certains de ces personnages. L'éclatement du récit est un défi de plus, la dispersion initiale s'atténuant progressivement. Le précédent roman se déroulait sur les quatre saisons. Celui-ci se passe en une semaine, en commençant par le mercredi. Maurice Nadeau, qui était intéressé par l'ouvrage à condition de l'étoffer, m'avait téléphoné, au cours de sa lecture, pour me demander si l'on arrivait bien à

Los Angeles. L'action y mène en effet, à la fin du roman, lorsque l'on arrive au mardi. Entre-temps, il y a des péripéties : une lettre anonyme, un enterrement, la mort d'une vieille dame, une fuite réparée, une noyade crapuleuse, des scènes de voyeurisme, des situations honteuses, des amours, des tromperies, des ruptures, des vengeances, des coups de folie…
Le titre, qui évoque un peu *l'Automne à Pékin* de Boris Vian où il n'est question ni d'automne ni de Pékin, est lié à une énigme à double sens dans le roman : le message « TUE LA », d'abord lu comme injonction de meurtre, est réinterprété comme l'abréviation de *Tuesday Los Angeles*. Ce jeu sur le double sens est une mise en abîme d'un des procédés d'écriture, qui est de transformer des éléments discontinus du *Pentateuque* en contenus romanesques.
Un soin particulier est donné aux éléments concrets, que ce soient les techniques de plomberie, la précision de l'ameublement ou les détails textiles, ce qui contribue à apaiser l'expression des émotions en les situant dans un décor ordinaire et référencé. Le désordre psychologique auquel sont soumis les personnages ne les place jamais dans la folie pure ; même s'ils la frôlent, ils sont ramenés insensiblement dans le monde commun, par les circonstances ou par leurs propres barrières.
Eléments autobiographiques : souvenirs de famille et d'amis.

Conséquences de la soirée (2008-2009)
Construit aussi en petits paragraphes centrés sur la perception d'un personnage, ce petit roman choral est divisé en quatre parties qui décrivent des temps brefs : une fin de soirée délétère dans un appartement de banlieue ; un repas du dimanche ; l'ouverture des grilles d'un lycée ; un cours. Il est centré autour d'une lycéenne anorexique. Les phrases sont laconiques, souvent sans sujet. L'univers scolaire et familial est traversé de passages à l'acte violents et de refoulements dans un contexte désespérant.
Eléments autobiographiques : l'expérience négative de soirées ; la vie scolaire de banlieue (élèves et personnels) ; une sœur à l'époque anorexique.

Burn-out (2010-2011)
Simultanéité et brouillages de la perception
J'ai pu expérimenter l'effet quasi hallucinatoire que produit la juxtaposition de deux discours différents en écrivant le début de mon roman *Burn-out.* J'y mêlais des phrases collectées dans la rue, et des fragments de cours talmudiques audio d'un rabbin orthodoxe. Ma pensée arrivait à peine à se frayer un chemin dans ce maelström, ce qui donne un récit heurté, où les réalités se télescopent. Mon esprit tourneboulé par la triple attention à l'acte d'écriture, à la lecture et

à l'écoute, créant un triple bain linguistique, épousait la pensée affolée de mon personnage. Ces étapes d'angoisse sont essentielles pour débuter le récit. La relecture de cette écriture combinatoire, en collage, parfois quasi automatique, a donné la base du roman : une femme qui travaille dans un studio de cinéma racheté par des Chinois. Elle se sentait plus en sécurité avec l'ancienne direction. Elle fait un burn-out, se retrouve chez elle avec sa fille, se fait séduire dans un café et violer, puis finit sa convalescence chez Madame Godard, une vieille femme, ex-actionnaire des studios. Petit à petit, le style devient classique. Le mouvement correspond, dans l'écriture, à une sorte d'apaisement : les personnages sont déterminés, l'action se termine selon sa logique propre. Les trois quarts du roman sont écrits dans un style parlé, avec des phrases courtes, une narration à la première personne, des syncopes dans les pensées. Puis les phrases allongent, la pensée ralentit. Dans les dernières pages, un narrateur continue le récit au passé, dans un style vieillot qui répond à l'apaisement de la situation.
Eléments autobiographiques : la description psychologique s'inspire d'états limites vécus, la vie bourgeoise est une démarcation de situations observées.

Le Documentaliste, ou la Chasse à l'homme (2011-2012)
Ce roman est écrit au passé, en phrases assez longues de trois à six lignes. Il parle de l'obsession contemporaine de la pédophilie et s'inspire de deux histoires vraies, mélangées et reconstruites. D'une part, dans un fait divers, quelqu'un avait fait l'objet de dénonciations calomnieuses de pédophilie et était mort d'une crise cardiaque après avoir été pourchassé par des parents en colère. D'autre part, un ami m'avait raconté avoir embrassé une adolescente dans un moment d'égarement. La phrase, longue, est classique, avec des subordonnées et des incises. L'écriture en a été produite en écoutant et en plagiant des romans et des poèmes (notamment Mallarmé) du dix-neuvième siècle. L'idée était de décrire une action, qui se déroule de nos jours, dans une banlieue résidentielle, avec les styles raffinés du dix-neuvième siècle. Même la relecture s'est faite dans cette ambiance sonore, rajoutant le style au style, dans une débauche d'ornementation verbale (adjectifs, comparaisons, subordonnées). Le dédoublement entre audition et écriture, la vigilance et l'habileté à insérer, en les modifiant peu, des phrases ou des expression déjà faites dans le récit permettent, avec le « hasard objectif » du « grand narrateur », le déroulement du récit. Se mêlent, autour d'une famille petite-bourgeoise, un adultère, un épisode de pédophilie soft, un licenciement, des rumeurs. Comme l'écrit Evelyne Grossman à propos de Roland Barthes : « Le sujet à aimer dans un texte n'est donc plus l'Auteur, figure unaire et toute-puissante, mais un sujet "dispersé, un peu

come les cendres que l'on jette au vent après la mort". »[557] L'intertextualité, le procédé déplacent sans cesse l'individuation du récit.
Eléments autobiographiques : le décor et l'ambiance générale s'inspirent de mon expérience au collège.

Le Rav Lioc, ou la Brûlure du visible (2012-2013)
Ce roman est écrit de la même manière que le précédent, par un jeu de citations dissimulées, sauf que j'ai utilisé presque exclusivement des poèmes du XIX^{e} siècle et non des romans. La narratrice en est une vieille dame, ce qui justifie le style « emprunté » (dans les deux sens du terme) : phrases longues, métaphores, lyrisme sentencieux, distance humoristique à l'anglaise… Il s'agit d'un peintre, cousin de la vieille dame, à qui un mystérieux rabbin propose de restaurer le portrait de dieu. L'action se passe à Paris, où vit le peintre, puis à Jérusalem, où est installée la société secrète plurimillénaire, qui détient ce tableau. La restauration entraîne la cécité du peintre et sa fuite à New York.
Eléments autobiographiques : souvenirs du milieu juif orthodoxe.

Mauvais roman (2013-2014)
A partir de 2013, l'écriture devient plus chaotique. Des poèmes, des incertitudes, des titres, troublent l'ordre du récit. Un chapitre -2 se situe à la page 22. Un « autre chapitre précédent » commence page 32. La part de correction est plus longue que l'écriture du fil narratif.
Plusieurs histoires s'imbriquent. Un médecin rentre et découvre pendue la femme avec laquelle il vivait. On comprend qu'il la droguait, que leur liaison était destructive. Son deuil l'entraîne dans une dérive de culpabilité, d'alcool, de drogue et de sexe. Dans un de ses épisodes psychotiques, il viole une femme. C'est l'histoire du viol de *Burn-out,* racontée plutôt du côté de l'homme, par un narrateur extérieur. Une psychopathe batailliennе se livre à l'assassinat comme à un art ou à un absolu. Un policier qui enquête sur la tueuse en série s'intéresse beaucoup au viol, et finit par arrêter le médecin. La dernière partie retrace quelques péripéties de la vie d'un écrivain, supposé être le narrateur. La noirceur est recherchée, avec une complaisance aux tortures, au désespoir, à l'amoralité.
Eléments autobiographiques : souvenirs de périodes noires et de maisons d'éditions.

Les Oreilles et les polissons. Espionnage et psychanalyse (2014-2015).

[557] GROSSMAN Evelyne, *Eloge de l'hypersensibilité,* Paris, éditions de Minuit, 2017, p. 158.

Ce roman reprend un personnage du deuxième roman, Richard Darmon, et approfondit sa vie familiale. Il sort maintenant avec sa belle-sœur. La psychanalyste du quatrième roman, Eléonore Merz, y tient aussi un rôle. D'autres personnages secondaires proviennent aussi des romans précédents (Joselle Wolson présente dans *Un mardi à Los Angeles* et dans *le Rav Lioc,* Sylvie Palot, ex-Aubin, dans *le Documentaliste,* Novac Topf dans *Burn-out* et *Mauvais Roman).* L'argument s'inspire d'une clause de conscience qu'avaient invoquée des appelés israéliens, auxquels il était demandé d'espionner les échanges de Palestiniens impliqués dans des adultères ou d'autres transgressions de manière à les soumettre à des chantages. Ici, le chantage est organisé par les services secrets américains, qui installent des caméras dans les cabinets de psychanalystes pour augmenter la capacité de renseignement. L'action a cependant un caractère intime et familial : la vie de deux familles, d'une psychanalyste et de Sidney Jones, le chef des opérations américain.

Fonds documentaire : des photographies et des cartes postales trouvées dans la rue, des notes tirées d'un agenda et d'autres documents d'une femme morte dans mon immeuble après un Alzheimer, des images de cartons d'invitation à des vernissages, des textes d'Adorno.

Parallèlement à l'écriture, j'ai réalisé deux courts métrages en rapport avec le roman en train de s'écrire : *la Disparition*[558] (6') et *Espionnage et Psychanalyse*[559] *(*27' 32). Leur réalisation s'est déroulée selon des logiques spécifiques et a orienté à son tour l'écriture du roman. Ainsi, pour l'écriture du deuxième scénario, j'ai demandé à quelques personnes de raconter un rêve, puis j'en réalisais une adaptation filmique. Ces récits et ces images ont à leur tour nourri le récit des patients de la psychanalyste dans le roman.

Eléments autobiographiques : des amours, le mariage d'une cousine…

---

[558] *La Disparition,* court métrage de Michel Lascault. Avec Elise Hetzel (la jeune femme), Luc Atlas (l'inquiet), Loup d'Avezac de Castéra (l'ami), Thomas Agostini, Jonas Biancolli, Jean-François Méchain, François Samson (les copains de bistrot), Valérie Niddam (la secrétaire médicale), Dominique Cabrera (la cousine). Chanson originale : *Pas de remords pasolinien* (E. Hetzel/M. Lascault). https://youtu.be/QJpxj0mBxp4

[559] *Espionnage et psychanalyse,* film de Michel Lascault. Le bureau de la NSA à Paris, s'appuyant sur les écoutes et la surveillance des correspondances électroniques, fait chanter les personnes en délicatesse avec la morale ou la loi. Céleste, qui trompe son mari et dont les Américains ont intercepté plusieurs sextos, se trouve embringuée à son insu avec sa psychanalyste dans une histoire d'espionnage rocambolesque. Sigmund Freud et la peinture sont les témoins impartiaux de ce monde paranoïaque où tout le monde est présumé coupable. Avec, par ordre d'apparition, Mayr Mendès (José, chef du bureau parisien de la NSA), Lacase Atom (Marshall, agent de la NSA), Jean-François Méchain (un agent de la NSA), Luc Atlas (Harris), Elise Hetzel (Céleste Chelli), Dan Benzakein (un agent de la NSA), Fleur Offwood (Eléonore Merz, psychanalyste), Lydia Wheatley (la patiente anglaise), David Keler et Dan Benzakein (les persécuteurs), Thomas Sygiel (Novac Topf), Jo (le chien), Tristan Saint-Dizier, Basil, Vanina Michel, Oscar et Ange (les convives), Christian De Gentile (le père), Travis Bürki (le gourou), Rachel Cohen (la psychanalyste référente). Avec l'aimable participation d'Aurélia Aurita (fresque au Champ des Biens). Musique originale : Camélia Schtull. Tourné à Paris et à Orgeval en décembre 2014. https://youtu.be/8CFaTK6ZsUU

Splitch flagada suicide (2015-2016).

Petits poèmes dérisoires, dialogues absurdes, pièce de théâtre, citations sur la difficulté d'écrire et de penser accompagnent la progression dramatique de ce roman fragmentaire.

Eléments autobiographiques : souvenirs d'amours, suicide d'une amie.

Extraits des romans

Le prophète et l'Amazone* (2006-2007) : *incipit.

Au départ c'était le bordel. Poussières, rognures, solitudes. Et au-dessus de tout ça planait un homme totalement déprimé. Un détective. Un type au bout du rouleau. Mais pas le bout du rouleau comme on l'entend d'habitude. Là l'homme il était à l'autre bout du rouleau, au début du rouleau. Le jour se leva. Il alluma la lumière. Il vit le néon hésiter, grommela : Bon, bon, et passa la journée à attendre que le téléphone lui amène une affaire...

Le soir il fit deux heures de rangement, prit un bain, se coucha. Le troisième jour, il se cuisina une purée de pommes de terre (très bonne). Le téléphone n'avait toujours pas sonné. Il se dit : Ce soir je fais un tour dehors.

C'était décembre, ils avaient mis des guirlandes d'ampoules dans la rue, roues, étoiles, carrés, triangles. La pluie avait mouillé la chaussée et ça brillait de toute part. Un air de fête, un parfum de promesse. Il respirait plus calmement. Il était quatre heures du matin dans la ville froide.

Il passa la journée au bureau, à regarder le soleil d'hiver découper des ombres sur les murs. Le lendemain, il aperçut une grosse mouche, noire, vieille, lente, velue. Il relut l'histoire de Jonas, le prophète qui se fait avaler par une baleine. Et si j'étais prophète, se demanda-t-il. Si j'allais dire aux gens de se repentir...

Il s'arrêta sur une phrase : « L'Eternel parla au poisson et le poisson blackboula Jonas sur la terre ferme. » Il rabâcha ce verset machinalement, en hébreu, en français, en anglais, s'essaya à plusieurs traductions. Il avait perdu la notion des jours, du temps. La sonnette le trouva complètement perdu. Il essaya de se rappeler comment se donner une contenance, reboutonna sa chemise, lissa ses cheveux.

C'était une fille blonde. Elle ôta son manteau. Robe noire moulante, des yeux clairs, environ trente-cinq ans. Sûre de sa beauté et fragile comme un petit oiseau craintif. Il la prenait dans ses bras, l'embrassait, la renversait sur le canapé, en imagination, tout en l'écoutant vaguement parler.

Elle disait s'appeler Chloé Mauricette. Ses explications étaient claires, mais son récit paraissait étrangement désincarné. Depuis un an, elle allait dans un centre New Age de ressourcement. Au départ, c'étaient des cours de danse dans divers lieux de la ville. Puis des stages en Bretagne et en Normandie. Ils méditaient dans les cimetières, dansaient des heures sous la pluie, fêtaient l'aube, les saisons et les lunes. […]

***Mardi à Los Angeles* (2007-2008) : extrait.**

Babette

Babette se lève à 14 heures. Se prépare des œufs au bacon. Devant elle, un magazine ouvert, une double page d'explications culinaires et des photos du plat sous toutes les coutures. La promesse d'une savante succulence. Une recette qui pourrait la guider. Des images qui pourraient l'inspirer. Mais dans la semi-conscience du réveil, Babette ne s'embarrasse pas de science gastronomique. Elle a juste parcouru la liste des ingrédients et jette à l'aveuglette le beurre, le bacon, la crème et les deux œufs dans la poêle chaude. « Pöh pöh pöh pöh !» Que la cuisine se fasse ! Dans la pièce ensoleillée résonnent les crépitements des bulles amniotiques qui explosent.

Noémie Lefebvre

Assise en tailleur sur un couvre-lit doré, dans son ensemble Africa Wild de Chantelle, soutien-gorge corbeilles et shorty transparent, Noémie plonge les mains dans la soierie intérieure d'un coffret Napoléon-III en bois de rose et filets de laiton. Fait glisser des pierres précieuses entre ses doigts blancs : émeraudes, turquoises, saphirs, diamants… Jouit de la caresse du soleil qui pénètre par les portes-fenêtres et le vasistas zénithal. Au creux de ses seins, un pendentif en or fin, à motif de chat, se soulève lentement.

Elle pose une pierre précieuse sur chacune des douze touches alphanumériques de son téléphone portable. Elle les observe, attentive aux rencontres des rayons du soleil sur les minéraux. Lorsqu'une gemme scintille particulièrement, elle note sur un carnet le numéro de la touche où le phénomène lumineux s'est produit.

En quelques minutes, elle se retrouve avec une petite suite de nombres, de dièses et d'étoiles. Dans le ciel, un nuage épais s'est interposé et plonge l'appartement dans une ombre étale. Le téléphone retrouve une apparence stable. Noémie regarde la page jaunâtre de son carnet : ##01883#**#052*1. Ôtant les chiffres un et zéro, les étoiles et les dièses, auxquels nulle lettre n'est associée sur les touches du téléphone, elle obtient : 883 52. C'est le moment pour elle d'interpréter les numéros selon leurs correspondances alphabétiques sur le clavier du portable : 883 52 = T.U.E. L.A.

Tue-la. « Il faut donc tuer Babette », se dit froidement Noémie.

***Conséquences de la soirée* (2008-2009) : incipit.**

Solène

Overdose : drogue plus alcool. Le cœur syncope, à cinq à l'heure. Vol plané, mal de l'air. Les pupilles partent en vrille. Chute libre. Solène avachie. Enfermée dans les chiottes de cette HLM. Les yeux chaloupent. S'accrochent au miroir de la clenche. Naufrage. L'adolescente ne tombe pas, ne sombre pas, ou pas encore. Elle reprend pied, tangue. Reste à la surface. Regarde le vide entre son visage et la porte, entre elle et les murs. Ça la sauve pour le moment. Souffle court, corps ralenti, tête au carré. Habillée trop sexy pour la descente : nuisette envol de cœurs sur un jean, épaules nues. Vibrations basses de la fête qui se répandent dans le béton et les organes. Sur la porte, une affiche avec un grand chiffre 1 qui se détache en noir sur un rond blanc, avec des zébrures qui rappellent les amorces de films. Les paupières de la petite poupée pèsent des tonnes. Impuissance et dégoût, démission. Solène se laisse noyer.

Firmin

Corps qui dansent, rient, s'enlacent. Deux abat-jour pour quarante mètres carrés de piste : clair-obscur, privautés. Les meubles le long des murs : canapé, fauteuils, tables, côtes irrégulières d'un océan de chair ondulante. On se devine, on se touche, on s'affale. On crie, on rit trop fort. On cherche les limites de la fête. La teuf, un concept qui a bonne presse. C'est l'anniversaire de Priscilla : dix-sept ans. Firmin, mastodonte noir, joue les gardes du corps pour le compte de la patronne. Sent une embrouille quelque part, par le brusque silence qui se fait à sa droite. Un vide se crée autour de deux garçons. L'un a lancé un coup de poing. L'autre ne bronche pas, il a bloqué le choc avec ses abdos. Firmin se place entre eux. Voix grave, grondante, basse profonde : pas d'histoires. Les gosses, muets, pétrifiés, raides. Tournent le dos. Dans l'assistance, avec une moue d'ennui, Lisa se fait les ongles. Comme la plupart, elle est déçue que la baston s'arrête là. L'espace redevient propriété des danseurs. La musique prend le dessus, avale l'incident. Il ne s'est rien passé.

Marco

Sur un coin de table, Marco renverse un verre de sangria dans son assiette de taboulé. Reconstitue le continent africain avec une petite fourchette blanche en plastique. « Qu'est-ce que tu fais ? » demande Lisa. Bouche close, tête penchée. Il joue avec la semoule, les morceaux de légumes et de fruits, la vinasse. Elle lui glisse un mégot chaud sous le nez. « Tu veux de l'herbe ? » Marco est absorbé par sa géographie alimentaire. Lisa lui prend la main

gauche et la glisse entre ses cuisses. « Touche là, lui dit-elle à l'oreille, ça coule, c'est humide : c'est du sperme. » Marco ramène sa main, renifle : « Mais tu es maudite, Lisa, tu es maudite. » Il a les yeux exorbités. « Tu sens le poisson. » Elle tire une grande bouffée de joint.

Burn-out* (2010-2011) : *incipit.

Vous ? Moi ?
Non, personne
Personne jamais
Non vraiment personne jamais
Jean Tardieu

Studio deux. Droit dans les yeux. L'amour. Elle fait des efforts. Elle se déclare. Elle s'offre en entier. Officiellement ils sont en couple. Smart en plus. Chicos le mec. Tu le connais, toi ? Le décor tient encore ? Ça n'a pas l'air normal. La vie, la mort, le présent et l'avenir, c'est ça. On y retourne toujours, au bordel initial. On dort, on se réveille, mal embouché, déboussolé. On se déconstruit, oui, on se reconstruit. Chaque matin. Jusqu'au jour où.

Nouveau studio six. Tu prends la rue. Il y a un groupe. Tu t'approches. Une baffe en amène une autre. Du sang, des vêtements déchirés. En tout, deux mille euros au minimum, si tu comptes les frais, la costumière, le pressing et l'infirmerie. Quand on réfléchit. Le lendemain matin, on revient, l'œil au bord noir. C'est flou, on s'en accommode. C'est quoi ? C'est la même chose. Non, ce n'est pas décevant. Il pleut partout, même à l'intérieur. Mets la table. Et tout, hein. N'oublie pas les verres. Tu crois que ça va se passer comme ça ? Les fourchettes à gauche, bon sang de merde. Tu l'as vu, le père ? Tu l'as vue, la spirale ? Et les serviettes, les ronds de serviette, le tablier de cuisine ? Ah, je t'en foutrais, moi. Conclusion ? On va commencer.

Studio deux. Joli, ce qui se trouve au milieu. Le cœur de tout. Au milieu ! Une fente, une crevasse, une séparation. Ne fonce pas : éclaircis, regarde la symétrie. C'est fluide. C'est liquide. C'est de la soie. La couleur que tu aimes. L'homme est pétrifié. Il a peur. Attends, tu vois, tu mets les doigts. Je crois qu'il est dans la merde. Une catastrophe. Mais tout va bien. On est vivant. C'est un accident, c'est comme ça. Nous, on va y aller. Je suis déçue.

Studio neuf. Wouah, c'est dur à suivre. Le mec, il court, il s'essouffle, il se brûle les poumons. La fille le regarde et se met à l'aimer. C'est beau, mais ça veut dire quoi ? S'il savait. Elle est là. Elle va tout faire. Le meilleur, tout ça, c'est tout de suite. Elle est venue, habillée de rien, mais d'or pur. Les gens, ils vont sentir la chair. Ça ne s'apprend pas. Un truc dont il n'aurait même pas rêvé. Il n'y a rien qui arrive ? C'est à cause de son cerveau. Une femme s'offre, il

voit tout en noir. Les bras m'en tombent. On est mal. J'ai amené plein de monde. Mais je ne me décourage pas. Je m'en fous. J'ai le nez dedans.

Studio deux. Il y a quelque chose, une jubilation. On recommence à zéro. C'est haut, c'est large, c'est épais. C'est fort. Je ne sais pas ce qu'elle a fait, Simone, hein, mais je vois ce que tu veux dire. Il y a du monde autour, on commente. […]

***Le Documentaliste, ou la Chasse à l'homme* (2011-2012). Extrait.**

Il monta dans les chambres, écoutant le frémissement du silence, restant immobile, s'asseyant sur les lits des enfants, et tomba dans une contemplation muette, comme si la chute sociale qui s'amorçait pouvait être amortie par le démon du logis dont le battement d'ailes dissipait la poussière de l'âme et rendait l'esprit à la douceur pure. L'heure, reconnaissable au tintement d'une cloche lointaine, n'avait pas disparu. Cette fois, plus nul doute, il était bien rabaissé, humilié, tout en conservant son volume propre : à présent, il se dépouillait du travestissement des responsabilités humaines et, tandis que le nom des Aubin, scandé en chuchotant, lui intimait l'ordre de se baigner, de se dissoudre en l'eau d'ennui et d'y agoniser, il entendait les pulsations de son cœur et s'accordait à l'éternité.

Dans la mansarde de Roxane battue par la pluie, les bras croisés, se balançant légèrement, il égara son regard sur un petit trapèze imparfaitement dessiné au sol par un rayon de lumière incertain dont l'intensité fluctuait en battements insonores. Non loin, dans un pli du tapis couleur lèpre dont les poils s'allongeaient en vagues désordonnées, il aperçut quelque chose qui dépassait, une forme plus sombre qui éveilla son attention et le tira de sa torpeur hypnotique. Comme il allongeait le bras pour l'attraper, il perdit l'équilibre et faillit basculer du lit.

Depuis le crépuscule de sa jeunesse, avant de connaître Sylvie et après que des années d'expériences déstructurantes l'eurent conduit presque au bord de la folie, il avait remarqué que chaque fait confine à l'absolu, que rien n'arrive vraiment au hasard et que la banalité du dérisoire laisse souvent jaillir d'obscures paroles. Cette vérité, cachée par les trépidations de la vie moderne, lui était de nouveau rendue à la faveur de l'instant suspendu. Il tira de sous le tapis l'objet mystérieux, un petit cahier noir soigneusement caché qu'il manipula avec précaution, comme un trésor, la couverture faisant seule obstacle à l'évidence souveraine d'un secret d'enfant, tentant comme le fruit défendu.

Il se leva, avec le sentiment clair de la profanation, s'étant insinué dans le sanctuaire de l'adolescente par lassitude, par errance, embarrassé soudain car l'âme de sa fille, qui en grandissant se refusait et se fermait, était soudain si proche et accessible, à livre ouvert. Il

respira quelque temps en silence, puis avec une fausse innocence qui ne trompait que lui-même, étouffant ses scrupules, il commença la lecture indue du journal intime. […]

***Le Rav Lioc, ou la Brûlure du visible* (2012-2013). Extrait.**

Nous sommes des miraculés, quoique le miracle n'ait pas eu lieu. Au milieu du vingtième siècle, certains l'ont oublié, les autres l'ont-ils jamais su, l'Europe fut le théâtre d'une persécution atroce, de massacres prodigieux, sous l'égide d'un assassin qui avait compris la nature vicieuse des hommes et manipulait les peuples moutonniers avec un succès relativement facile. L'humanité sombra dans le chaos. Sous le ciel pâle et les arbres grêles, les criminels impitoyables se promenaient avec des airs de nonchalance et spoliaient, torturaient, assassinaient.

Comment mes parents, cachés l'un et l'autre sous de faux noms dans des villages du Limousin et couchant parfois à même le sol dans des granges, échappèrent-ils au rouleau compresseur germanique, servi par toute la machine industrielle et bureaucratique européenne ? Nous pourrions en deviser des heures immenses, si je ne m'inquiétais d'y perdre mon récit principal et de tacher ce manuscrit de larmes inépuisables, choses que ne permettrait pas mon éditeur.

Mais oui, ma mère Rebecca et mon père Chlomo esquivèrent les griffes du tigre épouvantable. Au sortir de la guerre, un amour effaré leur perça le cœur de flèches aiguës et vermeilles alors que, dans une détresse infinie, ils guettaient, à l'hôtel Lutétia, le retour de leurs parents déportés, si bien que leur bonheur et leur deuil furent une seule et même chose. Mais l'expérience de la guerre les poursuivait. Une fois mariés, ils demandèrent à changer de nom, « au cas où ça recommencerait ». Mon père, qui s'appelait Chlomo Doppelt, se fit appeler Chlomo Double.

Frappé de mélancolie inquiète, il maudissait le soleil et les ampoules électriques. Rien ne lui plaisait mieux que la grisaille parisienne, tamisée sous des voilures faiblement translucides. Il attendait avec maman les rares clients, dans la pénombre de l'arrière-boutique. C'est là, non loin d'un bar de quartier, que je vécus mon enfance, effrayée comme un oisillon, me croyant menacée, dans l'angoisse que les nazis n'allassent nous tuer, terrorisée par le bruit des ivrognes qui beuglaient dans la rue, tyrannisée par la dépression paternelle et réveillée par les cris de ma mère que des cauchemars répétés aliénaient progressivement.

Mon âme, partagée entre les parfums délicieux de l'enfance et les ondes du choc passé, s'étonnait de cette souffrance prolongée, d'autant que mes parents essayaient de cacher autant que possible, y compris à eux-mêmes, leurs sentiments, leur histoire et notre judéité. Juif, ce

mot sonnait alors comme un épouvantail et nous donnait la chair de poule, comme si révéler cette part de nous-mêmes pouvait nous attirer encore l'hostilité du monde, nous exposer aux persécutions policières, aux pogroms des foules jalouses.

Adolescente affolée et suicidaire, je luttais contre des fantômes insaisissables et faisais des crises de nerfs, si bien que mon père, se heurtant à mon caractère, m'envoya en pension chez les sœurs, qui tentèrent de me dresser en me condamnant régulièrement à éplucher les légumes pour toute la communauté et à laver le réfectoire à genoux avec une serpillière.

Ivre de lumière et de liberté, je voulais vivre. Je me révoltais contre les lois rétrogrades de l'internat, contre les forces obscures et ricanantes, intérieures et extérieures, qui m'étiolaient. Suivant mille raisonnements expéditifs, je prétendis en finir avec les injustices contemporaines, les oppressions du tiers-monde, et succombai aux sirènes de l'engagement politique que relayait auprès de notre remuant gynécée une jeune professeur de philosophie. Conséquemment, à dix-sept ans, la nuque blanche, je descendis un jour de mai mil neuf cent soixante-huit, vêtue d'une longue jupe à fleurs et d'un chemisier ouvert sur l'œillade de mes seins, pour manifester boulevard Saint-Michel en compagnie de garçons aux yeux de fous.

Dans le cortège, des chérubins ensorcelés en vestes de brocart trottinaient et soulevaient négligemment de lourds pavés, plus haut qu'il ne le fallait, pour les jeter sur les marionnettes menaçantes, armées de boucliers, dont les mains gantées surmontées de matraques en dentelle claire répondaient violemment à l'insolent suffrage de la lapidation. Nous gambadions au gré des charges, poursuivis et poursuivants à tour de rôle, surgissant vaillamment devant nos ennemis ou nous dissimulant à l'ombre d'un porche comme des aigrefins, en suspens, attentifs, grattant à la porte des maisons pour nous soustraire aux noirs scarabées comminatoires.

C'est dans le renfoncement d'une entrée, collés contre une lourde porte en bois sculptée de coquillages, que nous nous dérobâmes avec un petit groupe de fuyards, tandis que nos camarades détalaient en poussant des cris et des plaintes douloureuses. Près de moi, pâle et languide, décomposé sous mes yeux moqueurs, un jeune révolté chancelait. Tout son corps tremblait et son âme, vacillant sous le vacarme, ne lui appartenait plus. Sa peur me troubla. Je lui pris la main, il y trouva quelque repos. La tempête passée, nous allâmes boire un café à l'Odéon, puis de là, empotés comme des chevaux de trait, nous partîmes nous aimer dans la grotte d'un lit étroit qui occupait la moitié de sa chambre d'étudiant.

***Mauvais roman* (2013-2014) : extrait.**

Moi, Moloch

Je vous tourne le dos. Je vous donne les preuves. Je vous réveille. Vous voulez un coupable. Une tête. Me voici. En camaïeu sur fond bleu. En impression transparente dans le ciel nuageux. Le moment est venu. Je parle. Mais attention. Je parle sans être entendue. Sans public ou presque. Je parle en langues, je parle à l'esprit saint. C'est que l'on n'aura pas Moloch comme ça, par péché de bavardage. Par goût du miroir.

Je finirai peut-être par être attrapée. Encadrée. Reconnue. Ce n'est pas mon désir. Mais j'en connais le risque. On décline. On manque de prudence. Je ferai une erreur. Et une autre. Je paniquerai. Sur la mauvaise pente. Ils me fonceront dessus avec tout un tas de pièces à conviction. Des tissus où j'aurai laissé mes empreintes. Des extraits de vidéosurveillance. Des zones claires et des zones d'ombre accusatrices.

Ces paroles sont enregistrées sur un vieux dictaphone à bandes. Dans la grande salle aux poutres apparentes d'une maison en mauvais état, en bordure d'autoroute, entourée d'arbres. De ronces et de fleurs. Je les écoute et je les efface. J'ai besoin de me confier. Ce ne peut être qu'à moi-même. Ou à mes victimes, avant qu'elles n'agonisent. Elles me parlent de leur ressenti, puis je leur tranche la langue. Je les empoisonne avec des champignons. Je les brûle avec de l'eau ou de l'huile bouillante. Je les écorche, les déchire, les écartèle. Je les drogue jusqu'à l'overdose et je les jette dans l'escalier. Au milieu de la nuit. En principe. Je n'ai pas vraiment de règle. Je reste créative.

Parfois, toute la nuit à faire mourir. J'aime les cris, les torsions. Le désespoir. Les remontées d'angoisse. C'est une question d'excitation. D'inspiration. De rencontre. D'imbroglios. Elles en jouissent aussi. Les victimes. Faire du mal en passant. Aller à la dernière extrémité. Reculer les limites de la cruauté. Se dédoubler. Malfaisance anonyme. Beaucoup de pitié aussi. Ne croyez pas.

La vie est inutile. Une bourgeoisie vide. C'est pourquoi on se donne une mission, un rôle. Une attitude. L'idéal est un appas pour étourneaux. Moi, j'ai choisi l'assassinat. Ce n'est pas par désir de reconnaissance sociale. Mais pour les sensations. Pour le sentiment de totalité. Dans la cave, une adolescente est attachée et meurt de faim. En chaussettes. En guenilles. Trajectoire d'une gifle de la jupe à la joue. Coup de silex sur un sein. Elle est recroquevillée, les bras maigres comme des bâtons. Les yeux révulsés. Blottie dans l'attente. Incisée ci et là par petits coups. Sang séché. Je lui jette des déchets qu'elle ronge. Je lui parle de moi. Je me raconte. Je lui explique les détails de mon dernier crime. Ça la terrifie.

***Les Oreilles et les polissons (Espionnage et psychanalyse*) (2014-2015). Extrait.**

Il y a des jours, on ferait mieux de rester chez soi, en tout cas de ne pas aller là où on avait prévu. On pourrait traîner devant les pompes d'un bâtiment officiel, le long des fontaines prétentieuses et des arcades alambiquées : anges triomphateurs, allégories à cloche-pied. Après ça, plus question de paragraphes, de chapitres, de séparations. On entrerait dans le grand tout, dans le poème illimité, dans un labyrinthe dont on ne sait qui, en blouse blanche, est l'expérimentateur, et nous les campagnols. Entre deux plats, on danse. Clic. D'autres écriraient clac. Aucune importance. De toute façon, l'appareil est réglé en mode silencieux. Et même, on n'entendrait rien, de toute façon, avec le bruit. Les gens connaissent toutes les paroles de cette chanson par cœur. En anglais. Alors ils se contorsionnent, ondulent, fluides, bleus. Remontent du fond de la piscine. Et ouvrent grand la bouche. Boivent la tasse. Se reconnaissent dans cette pantomime canonique. Extase. Se décrochent la mâchoire. Hoquètent. Avalent le cou d'un cygne.

Cette scène a une durée irréelle. Indescriptible, comme les grandes catastrophes. Quand le destin montre qu'il domine, et qu'on est emporté par une vague, corps et âme. On rend les armes, on a froid. On pourrait rire : on est témoin de ce qui arrive, acteur passif. La houle a l'épaisseur du béton. Elle progresse lente. On la suit, qu'on le veuille ou non, on est entraîné par un courant profond. On part, sans maîtrise. Toute la force que l'on mettait pour tenir debout, pour avoir un semblant de vie autonome, ça devient inutile. Déjà, ça fuyait de partout. On colmatait avec du plâtre, du mastic, du papier, tout ce qui nous tombait sous la main, en panique. Maintenant ça sort en trombe de partout. Ça n'est plus de notre ressort. Ça déborde. On est coincé. On baisse les bras. Alors on récupère une énergie énorme pour assister au désastre. Toute la force est reconvertie dans l'introspection, dans la perception, dans le sentiment du présent. Le temps ralentit : par circulation thermodynamique et réajustement sémantique, par déplacement. Le comédien assiste à la pièce depuis la scène : le sang coule. Le sien aussi. Sentiments non feints. Le dramaturge mort, un mince sourire aux lèvres. Il a écrit sur les planches, en trempant les doigts dans son sang : « imposture ». Une araignée se promène au bord des lettres, le ventre bombé comme une phalange.

***Splitch flagada suicide* (2015-2016). Extrait.**

« Maman, maman… » La tête d'Ilse, l'enfant fille qui est de moins en moins une enfant, frétille à l'embrasure de la porte. Elle murmure. Elle n'ose franchir le seuil. Elle observe la masse nue, la bête imprévisible qui repose à côté de la mère. A mesure que l'odeur fauve dans

la chambre à colonnades la dérange, son excitation diminue, le son de sa voix s'éteint. Les ronflements, la chair, les draps froissés et les vêtements éparpillés sous la blancheur du jour lui parlent d'un jeu qui l'exclut. Elle renonce. Elle referme la porte et marche comme une funambule jusqu'au couloir de l'hôtel. Elle inspecte sa trouvaille. C'est un cadeau en forme de bouquet qui lui arrive à la taille, avec un bandeau où se lisent : « ERZULIE, CŒUR D'OUBLI », et la carte agrafée d'un fleuriste de la station :

Odalisque
Fleurs, décorations
Rue Joseph-Vallot
Chamonix

L'enfant garçon se pointe, suceur de pouce, les doigts en trompette. Il se penche sur la chose. Ilse passe devant lui, entrouvre le papier-cadeau, s'attend à des couleurs d'oiseaux exotiques, à des odeurs de fleurs, à des fragrances qui dépaysent, à des formes gracieuses, mais c'est la soupe à la grimace. Quelqu'un a composé le bouquet avec, en lieu de végétaux, des abats de porc fichés sur des brochettes, des pétales de chair et des tiges d'os, des viandes moisies, duveteuses comme les chauves-souris. Une ombre dans leur dos leur cache soudain les détails de l'ikebana boucher. Ils sont empoignés par le beau-père enragé, le docteur Pierre Texier, les yeux fous, qui fulmine : « Qu'est-ce que vous foutez-là ? Allez dans votre chambre ! » Qui les agrippe par le cou et les cheveux, les balance dans le couloir comme des chiffons en leur tordant la peau. Les enfants se relèvent et se sauvent, les larmes aux yeux.

Une silhouette chapeautée
s'éloigne dans la neige
elle perd un médaillon

Annexe IX. Personnages

Médiums. BD, photos, affiches peintes, vidéos, musique, défilé, concerts, poésie, vêtements, déguisements.
De 2003 à aujourd'hui.
Principes. Image fixe et animée, musique, culture néo-pop (transhumanisme, univers des chanteuses), jeux sur le genre, sur l'identité sociale, anti-narcissisme. Critique sociale. Les déguisements et la construction de personnages correspondent à des dépassements de l'identité assignée, à des expériences sur le pouvoir de la fiction, à une érotisation de la question identitaire.
Diffusion. Expositions, performances, scènes, internet.
Mots clés : affiches, basse technologie, expérience sociale, genre, identité, image, laideur, parodie, sketch, transposition.
Références : Beckett, les Deschiens, Marcel Duchamp, Pierrick Sorrin, Judith Butler…

Le jeu sur le genre

Dépassement de l'identité assignée, le déguisement ou le travestissement appartiennent à la pratique du comédien, qui s'élabore dans un paradoxe, pour reprendre le mot de Diderot : à la fois une distance et une identification. L'intellectuel petit-bourgeois blanc qui me définit en partie devient une jeune femme chanteuse, un sous-prolétaire désaxé, Jeanne d'Arc, un quatuor à lui tout seul, un avocat, un président, un scientifique, un paysan. L'identification s'élabore par l'interprétation, le déguisement (perruque, costumes, maquillages, variations de pilosité faciale), les jeux sur la voix et l'apparence. Expériences sur le pouvoir de la fiction, déguisement et travestissement misent sur le pacte fictionnel et d'autres illusions subtiles.
En 2010, une actrice, Elsa Bouchain, interprète sur la scène de l'Espace Jemmapes mon personnage de chanteuse fictionnelle, Emily Sichel. Elle remue les lèvres, mais c'est moi qui chante, tournant le dos au public et l'accompagnant à la guitare électrique. Un octaver, appareil qui hausse la voix d'une octave, facilite l'illusion.
En 2012, sur une photographie de Daniel Besikian fabriquée pour la couverture de mon album *Haiku,* j'interprète tous les membres du fictif quatuor Atlas : le violoncelliste, rabbin en costume avec une barbe fournie ; un paysan altiste, en salopette et casquette ; un violoniste moustachu, en short et tee-shirt rayé ; une femme violoniste en djellaba noire ; et le chanteur imberbe. Lunettes et chaussures diverses accentuent la différenciation (figure 58).

En 2010, j'écris *Burn-out* et en 2013 *Mauvais Roman*, textes dont la narratrice est en partie une femme.

Erotisation de la question identitaire, le déguisement accentue la sexuation multiple, l'apparence construisant une sorte de virilité ou de féminité supposables. Les différences sensibles entre sexes (voix, apparence, psychologie) sont faibles, il est possible de glisser de l'un à l'autre.. Rrose Selavy, identité seconde de Marcel Duchamp grimé en femme, peut se lire : Eros, c'est la vie. Le *Trouble dans le genre*[560], pour reprendre le titre du livre de Judith Butler, s'expérimente dans ces jeux artistiques.

Le projet Emily Sichel

En 2003, avec Hervé Federspiel, nous inventons, dans un projet collectif d'installation, une chanteuse virtuelle : Emily Sichel, dix-sept ans, un peu paumée, un peu styliste, un peu chanteuse. Magdalena Haggärde retouche une photo de moi (figure 59), Jennifer Thieblin crée sa garde-robe, Louise Barthélémy invente des bijoux d'après la série BD Hunter X Hunter, Hervé Federspiel imagine sa chambre, son studio. Je chante ses chansons en les passant dans un logiciel qui hausse ma voix d'une octave.

Emily Sichel, dont l'orthographe varie, revient en 2007, quand je fonde, avec Bubu Bricole, le groupe Bakounine andalou (voir annexe Chansons). Nous l'avions intégrée à notre duo, sous le principe suivant : elle était incarnée par une comédienne ou une femme, qui chantait en play-back, présence fantomatique. Elle a été jouée par Salima Boutebal (en 2009 dans le clip *Stabat Mater EPR*[561]), par Sarah Leroy (au cabaret de *l'Ogre à plumes*, Paris, en 2008) et par Elsa Bouchain (au centre Jemmapes, en 2010).

En 2009, Emilie Sichel ouvre un site Myspace et est retravaillée avec Hervé Federspiel à travers des collages et une théorie fantastique : toutes les starlettes du show-biz, sexy-semblables, sont phagocytées par Emilie, comme l'écrit Hervé Federspiel :

« émilie sichel fait son coming out :
c'est elle qui se cache derrière la chanteuse jenifer loana
sichel is people
dès qu'une jeune femme perce sur la scène du show business
il y des chances pour qu'émilie sichel soit aux manettes
émilie sichel est une entité

---

[560] Voir : BUTLER Judith, *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité,* Paris, éditions de La Découverte, 2011 [éditions américaine de 1990].
[561] https://youtu.be/fuqZUd9QFIk

douée de la capacité à s'incarner en toute star
émilie sichel est une boule disco
elle a autant d'images que de facettes ».
En 2010, au centre Jemmapes (Paris), Emily Sychel fait son premier concert perso, précédé d'un défilé de mode pour sa collection Yellow Y[562]. Elle est incarnée par la comédienne Elsa Bouchain. Hervé Federspiel est sur scène, c'est le Chroniqueur. Il parle d'Emily, de sa vie, de ses frasques. Elsa Bouchain chante, vêtue d'une robe à franges dorées somptueuse, œuvre d'un grand couturier : Emily refuse d'être le mannequin de sa propre marque.[563]
D'autres jeux sur le genre me transformeront en femme de ménage (figure 60), dans un film de Sylvie Habault, ou en institutrice (figure 61), pour un clip de Valérie Niddam sur la comptine *l'Ecole, c'est bête*[564].

Michel le cas social

Cette série a commencé en 2010 à partir de strips de bande dessinée. Une élève, Aïssata, avait fait un dessin de monstre autour de l'expression « cassos », abréviation de « cas social », contenant aussi le signifiant SOS, qui désigne le lumpenprolétariat contemporain, tous les rejetés du libéralisme, désaxés, chômeurs, vieux, Sdf. Pour construire Michel le cas social, j'ai imaginé le personnage de bande dessinée Titeuf une dizaine d'années plus tard, crête sur la tête, après avoir connu les addictions, le chômage, la misère... Intérieurement, il correspond à une projection négative de soi, un jeu sur la laideur, un anti-narcissisme, à l'inverse des constructions idéales du moi. Les strips sont transposés en vidéo par des sketchs courts, et parfois déclinés sur d'autres supports (en affiche). La liaison « strip, sketch, vidéo » est

---

[562] https://youtu.be/bdE_4TaNgj4
Défilé de la collection automne hiver d'Emily Sichel **:** Yellow Y**.** Lieu : La Scène du canal / Espace Jemmapes, 116, quai de Jemmapes, 75010 Paris. Hall. Date : Mardi 27 avril 2010 entre 19 et 20 heures. Modèles : Sarah Lefebvre, Sandrine Liochon, Charleyne Serreau, Katia Touati, Sabrina Touati. Habilleuse : Louise Barthélémy. Maquilleuse : Eve Pinel. Emyly Sichel : Elsa Bouchain. Photographes : Elsa Bonnaire, François Dali, Samuel Nécaille. Collectif de couturiers et d'accessoiristes : Louise Barthélémy, Hyun Joung Lee, Laureen Valensi, Michel Lascault.
[563] https://youtu.be/0Cfje-MAB4w
[564] *L'Ecole, c'est bête,* réalisation et effets spéciaux : Valérie Niddam. Paroles, musique et dessins : Michel Lascault. Avec Guy Faucon (le galopin), Sylvie Habault (l'écolière), Camélia Schtull (l'institutrice), Paul Talcaus (SuperKsos), Luc Atlas (le président), M.Lascault (l'avocat) et Emile Custalla (le chercheur). Beaucoup de ces pseudonymes sont des anagrammes de mon nom. Tourné au Moulin d'Andé. Chanson extraite de l'album : *Comptines meuh meuh* (Marie Nimier & Michel Lascault). https://youtu.be/wA4ArVGWMVE

d'ailleurs à l'origine d'un atelier pratique à Paris-8, depuis 2015, autour de l'esthétique de la laideur.

Michel le cas social rencontre Pupute, une punkette déclassée passée aussi par toutes sortes d'initiations négatives, et interprétée par la chanteuse pop France de Griessen. Seul, Michel le Cassos est gouailleur et désespéré. Accompagné de Pupute, il devient veule, victime, lamentable, ce qui augmente la cruauté de la femme. Peu à peu, leur couple se cristallise dans un amour vache mais tendre, rythmé par la haine, les addictions, la tentation du suicide. France de Griessen, dans une entrevue qu'elle a accordée au webzine *Apathie,* l'expliquait ainsi : « Pupute et Cassos, un couple de déglingoss que nous interprétons avec affection avec mon ami Michel Lascault, qui est lui aussi un artiste pluridisciplinaire. Pupute et Cassos sont tout à fait "inutiles socialement", se droguent, font n'importe quoi, et entretiennent une relation assez bizarre. La clé, c'est que nous ne nous moquons pas d'eux. Nous ne sommes pas du tout des cyniques, mais des gens nous-mêmes assez en dehors des normes et nous nous amusons avec ces personnages. Personnellement, je déteste l'idée d'une société uniforme, constituée uniquement de personnes "rentables", "performantes à tout points de vue". Non merci ! » En été 2012, Guillaume Gravier du collectif SpanKidZ, intervenant en post-production, a réalisé le motion design et l'habillage de la série, retrouvant le côté BD et initial et précisant par touches l'univers mental où évoluent les personnages.

Diffusion

Ce personnage de Michel le cas social a été décliné en affiches, en BD et en vidéos[565]. En 2010, des expositions autour de ce personnage (vidéos et affiches) ont eu lieu au centre Jemmapes (Paris) et à la Gallery AG (Séoul, Corée-du-Sud). Il est présent sur Youtube avec un assez grand nombre de vues et de réactions, souvent d'incompréhension : c'est le choix de s'enlaidir, de s'abaisser, de s'opposer par l'absurde au narcissisme social qui est ressenti comme une provocation inutile (figure 62).

***Mike le Cyborg* : le bug contre la technologie**

La technicité de l'art se dresse contre la technologie. Montage déficient, sons disruptifs, images hésitantes, balbutiements : dans *Mike le Cyborg*[566]*,* une vidéo que j'ai réalisée en 2015 dans le sillage de mon atelier universitaire sur la laideur, le speaker, censé être un hybride techno-humain du futur, a des bugs. Les images sautent, se décalent, le son est distordu. Son

[565] http://mlascault.free.fr/bazar/ksos_et_pupute.htm
[566] https://youtu.be/4ViiR1EYecE

visage lui-même, couvert d'une pâte suspecte, est en décomposition. Une technique pauvre *(low technology)* répond à l'exaltation béate de la technologie, laquelle reste un outil de domination et de discrimination. Mike le Cyborg est en quelque sorte l'utilisateur prolétarien des technologies du futur, avec des ratés, des connexions défaillantes, une atrophie corporelle. L'art pluridisciplinaire pauvre met en scène la misère de l'exaltation technique. L'image brouillée et le visage dégoulinant de matières de Mike sont une projection du prolétaire du futur, condamné aux bugs de la transhumanité technologique discount.

Ducon le patron : le libéralisme cynique

Le personnage de Ducon le Patron, créé en 2011, est, comme la série de Michel le cas social, formé à partir de strips dessinés, donc par de petits gags qui s'enchaînent. Ducon le Patron est filmé en légère contreplongée. Image du manager cynique moderne, il reprend des idées libérales véhiculées par quelques médias grand public (Europe 1, BFM, RTL, RMC), que j'ai écoutées du 16 septembre au 28 décembre 2010. Presque chaque jour sont lancées de nouvelles idées libérales, rendant presque impossible leur contradiction. Ducon le patron est un reflet de la violence verbale et libérale qui règne dans les médias grand public. Tous les jours, une nouvelle idée antisociale vient occuper le temps de cerveau disponible. Le capitalisme ne vend pas seulement des produits, il annihile la capacité critique et la générosité commune. Son horizon ultime est l'esclavage et la tyrannie, autrement dit l'exploitation gratuite des hommes en toute impunité. Il ne semble pas connaître d'autre limite que la confrontation, comme le note Luc Boltanski dans un post-scriptum au *Nouvel Esprit du capitalisme*[567].

[567] Voir : BOLTANSKI Luc, CHIAPELLO Eve, *le Nouvel Esprit du capitalisme*, Paris, éditions Gallimard, 2011 [1999].

Annexe X. Un atelier d'amateurismes à l'université

Un certain nombre de pratiques contemporaines peuvent être comprises comme une hybridation entre les arts plastiques et des territoires professionnels hétérogènes. L'appropriation artistique de champs tels que la sociologie, la politique, la musique, le balayage, le terrassement, la magie, l'économie..., peut ne demander qu'une faible expertise, et provoque des approches singulières.

Ainsi le travail de Régis Perray s'empare des domaines de la propreté, de la restauration, de la patine, dans une dynamique de réparation au sens large. En troisième année à l'école des Beaux-Arts de Nantes, il ponce et lave les lattes de son atelier chaque jour, c'est ce qu'il présente comme travail à son jury. En 1999, il balaie la route occidentale qui amène à la pyramide de Gizeh. En 2011, il écrit *Carnet de bord d'un éboueur,* après s'être fait embauché un mois dans l'équipe de nettoyage de la ville de Nantes.

Le travail de Bruno Serralongue (né en 1968), même s'il s'en défend avec raison pour des raisons d'éthique et d'esthétique, est une démarcation artistique du photojournalisme. En 1993-1995, il photographie, avec retard, les lieux où se sont passés des faits divers relatés dans *Nice Matin.* En 2011, à Juba, pour l'indépendance du Sud-Soudan, sans accréditation, il prend des photographies de la cérémonie : « La place allouée à l'individu photographe "qui ne sert à rien" (n'étant ni citoyen de ce nouveau pays ni journaliste envoyé couvrir l'événement ni un officiel invité) constitue bien le point de départ de ma problématique, à Juba comme ailleurs. Les sujets des photographies sont autant ce qui est cadré que la distance éthique, politique et juridique prise (ou qu'on me laisse prendre) par rapport à cet événement. »[568]

L'amateur apparaît comme la version éthique et individuelle du professionnel. Il pose des questions existentielles à l'intérieur de domaines réservés à l'application, à la perfection, au spectacle, aux organisations hiérarchisées.

La célèbre entrée de Marcel Broodthaers dans les arts plastiques est aussi une intrusion en amateur : « Moi aussi, je me suis demandé si je ne pouvais pas vendre quelque chose et réussir dans la vie. Cela fait un moment déjà que je ne suis bon à rien. Je suis âgé de quarante ans. L'idée enfin d'inventer quelque chose d'insincère me traversa l'esprit. Et je me mis aussitôt au travail », annonçait en 1964 le carton d'invitation de sa première exposition.

---

[568] SERRALONGUE Bruno. http://cache.media.eduscol.education.fr/file/Domaines_artistiques/88/2/Dossier_pedagogique_une_rentree_en_images_2012_223882.pdf p. 46.

L'amateurisme est donc une position démocratique et rebelle aux cloisonnements. La singularité compense l'inexpérience et ouvre des champs imprévus de pratiques artistiques. A fortiori, le rapport plasticien à l'histoire de l'art est lui aussi parfois non spécialisé, ce qui ne nuit pas à l'approche formelle, citationnelle ou imaginaire des œuvres. Différentes problématiques liées à l'amateurisme sont exposées dans la deuxième partie de cette thèse.

Un atelier de pratiques artistiques que j'anime a été ouvert en 2015 à Paris-8 sur le thème : « Amateurismes et pratiques critiques ». Destiné aux étudiants de licence, il est l'occasion de réinterpréter certaines pratiques contemporaines comme des appropriations amatrices, de dialectiser cette notion d'amateurisme, et d'ouvrir sa propre pratique plastique à travers des expériences d'appropriation, de déplacement, de métaphore. Des allers et retours entre projets, réalisations et traces permettent l'expérimentation de médiums divers (dessin ou peinture, son, vidéo, performance, installation, expérience sociale…). Quelques domaines de recherche dans des disciplines et des domaines professionnels autres que les arts plastiques sont ainsi choisis et explorés dans la perspective de réalisations plastiques au sens large. L'utilisation en amateur de la caméra et de la lumière pendant les ateliers est une autre manière d'appropriation spontanée de l'outil.

La politique, le talk show, les rythmes de carnaval, la marche, le tricot, la voyance, l'art comme jeu de rôles, l'exposition comme castelet de marionnettiste, la mycologie, le recyclage de mots obsolètes, des expériences de psychologie, des statistiques arbitraires, des mises en scène de manipulation médiatique sont quelques-unes des pistes explorées par les étudiants. De nouvelles formes et de nouvelles pensées sont produites en déplaçant les arts plastiques à l'écart des pratiques spécialisées de l'art, dans l'usurpation des positions professionnelles du monde environnant.

Annexe XI. Résumé synthétique de la thèse

Première partie. Une approche sceptique

I. Les défaillances

A. Défaillances du savant, failles du savoir

La première partie de cette thèse rappelle, à partir de la défaillance kantienne relevée par Jean-Luc Nancy, la différence entre persévérance et continuité (Jacob Rogozinski), la persistance s'établissant à travers des coupures et malgré elles. L'œuvre favorise pour Husserl une expérience de l'unité du phénomène, dans un rapport artificiel et jouissif. Mais cet isolement dans le phénomène ne peut occulter la pluralité des fantasmes mobilisés dans le rapport à l'objet, comme le soulignent Lacan ou Saint Augustin. Une esthétique du dispersé s'inscrit dans ces défaillances et cette profusion psychologique, qui affaiblissent la pensée.

Une pensée brouillardeuse, rêveuse, intérieure peut être rapprochée de l'idéalisme néo-platonicien, mais s'accorde, notamment à la Renaissance, avec d'autres courants divergents. L'artiste fait feu de tout bois idéologique. A l'opposé des postures dogmatiques qui se réclament de la science, l'approche esthétique est critique et sceptique. Le scepticisme, théorie de Pyrrhon (vers 360-vers 270 avant J.-C.), qui a commencé comme peintre, est un ascétisme qui fait le pont entre l'Orient et l'Occident. Le doute est au cœur de la pensée, comme Descartes le rappelle : le *cogito* est aussi un *dubito.*

B. Défaillances du langage

Les outils conceptuels du scepticisme, formalisés par Sextus Empiricus, neutralisent le primat linguistique au profit d'une suspension du jugement, voire d'une aphasie. Ils présentent des analogies avec le dialogisme, l'ambiguïté, le mutisme de l'œuvre. L'implicite de ce silence relève de la négation du sens, et non d'une vérité en ellipse. Le scepticisme ignore la notion d'une vérité différée.

L'opacité poétique ou philosophique n'est pas le signe d'une universalité mais l'affirmation de la singularité des langages. L'exagération propre aux manifestes artistiques relèverait d'un rapport mythifiant au langage. Beaucoup d'artistes évitent l'expression dogmatique par le recours à des formes marginales et lapidaires d'expression. En cela, ils perpétuent le concept sceptique de non-assertion (*aphasia),* qui est une position énonciative de prudence et de retrait par rapport au savoir et au langage. Il s'agit de différer l'assertion et l'assentiment pour prolonger le trouble du non-savoir. Même une utilisation distanciée du dogmatisme (chez Althusser ou Lars von Trier) n'est pas sans ironie. Pour Wittgenstein, l'affirmation vient de

l'empressement ; la philosophie est donc d'abord négative et critique. Le sujet supposé savoir est aussi la cible de Lacan, pour lequel il représente l'incarnation narcissique de l'ignorance.

C. Défaillances dans l'esthétique

La position heuristique n'est pas toujours structurée. L'objet d'une recherche, comme la constitution d'une œuvre, se constitue alors à travers un labyrinthe. La « méthode » consiste à favoriser le désordre et à taquiner le hasard (Warburg). Chez les spécialistes d'esthétique, mais aussi chez certains philosophes, un style dispersé (fragments, classements alphabétiques, plans cachés, jeux sur le langage) rejoue les lacunes et les ambiguïtés du savoir. Le savant met en avant ses faiblesses : l'intrusion de son inconscient (R. Passeron), « l'inconsistance du commentaire » (Lyotard), un savoir « pas très clair » (Lacoue-Labarthe), la myopie et la timidité (Lascault). Cette position de faiblesse de la critique a favorisé l'émergence de pratiques à faible autorité, que théorisent l'esthétique relationnelle de Nicolas Bourriaud, l'art éthique de Paul Ardenne ou les logiques de l'élémentaire d'Eric Laniol .

II La négativité

A. Scepticisme et négativité

Le scepticisme se rapproche de catégories négatives, comme le non-être présocratique, le non-agir et le non-savoir taoïstes, auxquels se réfèrent Tzara, Filliou et Cage. Mais sa négativité est radicale et s'oppose même à l'indifférence comme dogme. Il instaure la « communauté de ceux qui n'ont pas de communauté » (Blanchot). Par un paradoxe, l'unité serait renforcée par la fragmentation et faussée par son affirmation.

B. Mythes de la dispersion

Des figures de la dispersion apparaissent dans les mythologies et les religions anciennes, sous la forme du démembrement individuel ou de l'exil des peuples. Osiris démembré, puis recomposé sans son membre viril est un dieu de la mort et de l'incomplétude. La quête heuristique, à l'image de celle d'Isis, est la réunion incomplète d'un savoir épars. La faiblesse est donc le sentiment dominant du chercheur ou de l'artiste. Elle succède aux rémanences de toute-puissance narcissique du soi grandiose infantile. Les sentiments d'incomplétude, d'impuissance et de désastre accompagnent avec réalisme les expériences de la dispersion.

Derrida interprète la dispersion dans le mythe de Babel comme la déconstruction d'un ouvrage unificateur marqué par la démesure. La communauté des savoirs est rendue impossible par la confusion des langues. Totalisation et transparence des échanges sont remplacées par des expériences singulières et peu communicables. La traduction et plus généralement la communication comportent toujours un défaut et un excès de compréhension. L'acte de comprendre est soumis à la critique et au scepticisme. Le post-modernisme signe la

fin de programme de maîtrise et de savoir absolu. Du fond de ruines et de labyrinthes, la pensée et la poésie observent se bâtir la nouvelle tour de Babel du savoir technologique et scientifique.

C. L'unité perdue de l'être, l'unité fragile de l'œuvre

Platon oppose l'Un et le multiple, mais ne dissocie pas de l'idéal et le monde, y compris dans ses aspects triviaux. Il dévalue l'acte de représentation en tant que simulacre des apparences. Les néoplatoniciens renversent l'échelle des valeurs en supposant que l'artiste présentifie l'Idée et non le monde. L'art oscille entre idéal et réalisme. Avec la mort de dieu et de l'idéalisme, l'ennui de la matière éparpillée se substitue à l'émerveillement de la dispersion de l'être. L'œuvre en tant qu'apparition rejoue l'expérience de l'unité perdue avec le monde.

L'unité de l'œuvre s'élabore dans sa nomination et sa localisation. Elle ne s'effectue plus comme synthèse dans la représentation, mais comme altérité, comme « force d'attraction » (Adorno) qui s'oppose au monde. L'art ne s'encombre plus de démarches unificatrices et s'ouvre aux démarches singulières, ce qui empêche en partie sa saisie globale. L'œuvre, déconstruite, est séparée en ses composants (Y. Michaud). L'unité de l'œuvre s'élabore en tant qu'objet partiel. L'artiste devient un spécialiste de niche, ou se disperse dans plusieurs définitions. Mais l'interdisciplinarité cache souvent une pensée magique (Althusser), celle de l'addition des compétences. Elle serait plutôt multiplication de non-savoirs et d'amateurismes.

La création de l'esthétique à la fin du dix-huitième siècle privilégie l'idée générale de l'art au détriment de la question des genres. L'art, mal définissable, a rapport à l'inutile et au questionnant. Il est lié à un faire corrélé à « une activité créatrice libre de l'imagination » (A. W. Schlegel), une poïétique dont René Passeron fait une science particulière. L'art est aussi un cadre déterritorialisé qui recontextualise tout ce qui entre dans son champ (Duchamp), y compris le vide ou l'absence. Il est un espace symbolique comparable à celui du rêve. L'amateurisme plasticien est une voie d'appropriation de champs professionnels étrangers à l'art. L'art est un lieu où une pensée particulière se tisse avec des pratiques spécifiques. Il est un événement dans le symbolique (Heidegger). L'art, conçu comme transgression indisciplinaire, rend possible une pensée de l'autonomie.

III. De l'art total à l'indiscipline

A. Des genres à l'art total

L'œuvre d'art total se réfère à une idée de l'art précédant sa division en spécialités. La distinction des genres conduit à leur hiérarchisation ou à l'affirmation de leur autonomie (formalismes). Des définitions élargies des arts permettent de dépasser les notions strictes de genre, voire d'élaborer une définition de l'art à l'échelle de la vie poétique (romantisme

allemand). Dans ce registre, l'humour, le recours à la culture populaire et le désordre sont un remède à l'ennui de l'unité. A partir de Wagner, l'art total et la correspondance des arts sont des horizons de dépassement (Scriabine, Artaud) qui renouent avec l'idée du sentiment religieux. La concurrence du cinéma émergeant, qui devient avec le parlant une technologie totalisante, oblige les autres arts du spectacle à se repositionner. Artaud pense à de nouvelles cérémonies théâtrales électrisantes, après avoir fait la critique du cinéma.

B. Critique de l'art total

Delacroix critique l'opéra à cause de l'ennui qu'engendre la multiplication des sensations et des plaisirs. Le cinéma et les nouvelles technologies, liés à la fois à la conjonction des compétences artistiques diverses et à la reproduction de masse, ont banalisé le phénomène de réunion des arts, naguère réservé à l'opéra, au théâtre et à la fête. Cependant, cela se produit au prix d'une « obsolescence de la réalité » (Anders, 1980), anticipée par Artaud (1925), au prix d'un asservissement des artistes aux industries culturelles et d'une inféodation au diktat d'un public fasciné. Le cinéma parlant accompagne les totalitarismes. Le manque de distanciation dans le cinéma manifeste l'autorité de l'œuvre totalisatrice, à l'image du pouvoir totalisant dans lequel elle est générée (Adorno). La discussion d'Adorno et de Benjamin à propos de l'aura diminuée de l'œuvre à l'ère de sa reproductibilité technique prend sens à partir du cinéma qui ne laisse pas d'espace critique au spectateur. L'idée même de totalité induit vers le faux (Adorno), et reflète les totalitarismes des Etats, la globalisation et l'aliénation à la technologie. Certaines formes d'arts plurielles accentuent au contraire la distance avec les demandes majoritaires et s'élaborent en résistance aux produits intégrés de l'industrie culturelle.

C. L'indisciplinarité

Différentes expériences entre le dix-neuvième et le vingtième siècle s'élaborent sur le thème des correspondances : voyelles et couleurs (Rimbaud), musique et couleurs lumières (Scriabine). Schwitters, à travers des moyens pauvres, donne l'idée d'un art total à dimension humaine, qui tend vers l'absurde. La pluridisciplinarité n'y est pas totalisation ni unification, mais « indisciplinarité » (François Barré). Les cabarets du Bauhaus expérimentent des formes délirantes d'art pluriel. Artaud recherche dans le théâtre de la cruauté une expérience sacrée.

Deuxième partie. L'artiste n'étant pas supposé savoir

La fragilité de la pensée est à mettre en parallèle avec les défaillances du sujet. La deuxième partie de cette thèse explore la résistance et la vérité du sujet dispersé dans le cadre des psychologies du vingtième siècle. La définition de l'artiste est modifiée par la dissolution des

cadres traditionnels de la subjectivité, par la critique des sujets supposés savoir, par la déconstruction des discours de maîtrise. Elle pourrait s'autoriser d'un amateurisme rusé comme forme de contestation.

I. Un sujet à éclipses

A. L'égicide

Quelqu'un vient, quelque chose advient, en dehors et en dépit d'une volonté. La source inconsciente auprès de laquelle Michaux cherche à se tenir fait obstacle à l'unité et la continuité de ses choix. L'impermanence ancrée dans la vérité du sujet apparaît socialement comme scandale et barbarie. Il faut faire avec un sujet altéré, incertain, un sujet à éclipses. Le corps cellulaire en continuelle régénération décrit mieux le flux de conscience que l'illusoire homogénéité de l'apparence épidermique. Le sujet en lambeaux ne relève plus d'une psychologie, mais relève d'une tératologie (Büchner et Berg).

Un sujet persiste dans la folie comme dans l'aliénation sociale. L'interprétation psychanalytique n'est pas une édification du moi, mais un écho à la musique de l'inconscient (M. Safouan). La coïncidence à soi paraît aporétique. L'« égicide », qui consacre l'obsolescence de l'homme à l'ère de la technologie, épargne les défaillances et les faiblesses d'un « quasi-sujet clignotant » (Rogozinski). L'art, lorsqu'il est conçu comme dispersion immature dans le plaisir de faire, est une sublimation en rapport avec la période d'ajournement sexuel qui a lieu entre six et douze ans (Freud). L'inconstance artistique est sentiment de l'instant, jouissance de la nouveauté et volonté de dépassement (Ensor).

B. Les autres en moi

Le moi souverain censé dominer ses passions devient avec Freud une instance de refoulement et de régulation. La sublimation artistique canalise les contenus refoulés. Le surréalisme diminue la place de la subjectivité consciente dans l'acte créateur, moins comme réactivation de l'enthousiasme créateur, que pour répartir l'effort poïétique entre les trois instances : l'inconscient et le hasard, pourvoyeurs de symboles ; le surmoi et la culture, parfois freins et parfois ferments ; le moi enfin, régulateur faible des énergies précédentes. En tant qu'écriture de l'inconscient, l'art apparaît parfois comme une psychanalyse poursuivie par d'autres moyens (Beckett, Bataille). La polysémie artistique et même son absence de signification rejoignent l'indicible inconscient de manière non illustrative.

Le double du sujet, dans le daimon socratique, dans l'autre rimbaldien, dans la muse du génie ou dans l'instance de l'inconscient, est un acteur de la vie artistique. La pensée contemporaine du clivage entre conscient et inconscient entre en écho avec les figures de l'inspiration. Le moi est témoin d'une altérité fuyante qui résonne en lui, ce qui diminue l'idée d'auteur

(Rimbaud). Cette altérité, c'est le hasard (Mallarmé), c'est la « poussée intérieure » (Schoenberg). Sentiment d'énigme, chiffrage et déchiffrage sont un rapport au monde et à l'œuvre (Schoenberg). La couleur est dérèglement et improvisation (Delacroix). La pensée opère dans le geste d'écrire et l'ignorance d'elle-même ; la volonté de contrôle est contre-productive (Wittgenstein). Cette abdication de la volonté est parfois douloureuse et sacrificielle (Bataille).

La pluralité des identités sociales diminue la pertinence des appartenances communautaires. En tant que structures narcissiques aliénantes, ces appartenances sont des cadres de reconnaissance appauvrissants, sauf pour les minorités qui ont à se réapproprier une histoire écrite par les idéologies dominantes et qui sont en position d'inventeurs de leur communauté. La communauté professionnelle peut fonctionner comme illusion identitaire. L'artiste confronté à la nécessité d'un emploi est doublement aliéné s'il ne profite pas de son pouvoir économique pour soutenir sa liberté artistique. Cette liberté n'est pas triomphale, mais douce : la faiblesse du sujet contemporain minimise ses marges d'autonomie, malgré les appels sociaux à la « superproduction de soi-même » (Farid Benslama). L'art libre relève plus de la praxis que de la poïésis ; il ne trouve pas sa finalité dans l'œuvre, mais dans le libre jeu d'une activité symbolique. C'est néanmoins dans l'œuvre que se révèle la capacité artistique d'échapper aux conditionnements culturels, ce qui ne protège pas d'autres aliénations idéologiques. L'art a une fonction émancipatrice en favorisant l'autodétermination (Adorno).

C. Nouvelles identités

Les troubles dans le genre perturbent le sentiment de soi et de l'autre. Des jeux fictionnels et sexuels permettent d'expérimenter d'autres rôles que ceux assignés par la construction culturelle qui s'appuie sommairement sur les apparences anatomiques. L'indétermination sexuelle peut être résolue par des interventions médicales. L'avenir rendra possible peut-être des hybridations animales et technologiques (D. Haraway), entraînant une redéfinition des identités et des normes. Dans l'espace symbolique de l'art, ces phénomènes et ces promesses sont souvent approchés de manière oblique. Les assignations à être ceci ou cela sont dépassées par la remise en cause de la notion d'être (Duchamp). Le brouillage de la vérité autobiographique, parallèle à la déstructuration romanesque ou poétique, retarde la pétrification de l'individu dans le cliché (Luc Ferrari). Ce qui se présente cassé et dispersé révèle plus que ce qui se masque derrière la cohérence et la construction (Kafka).

II. Négativité de l'existence

A. Indifférence, passivité et désastre

L'indifférence et l'autodérision de Tzara sont des formes de scepticisme et une marque de faible subjectivité. Le fétichisme de l'art a besoin de figures charismatiques (Duchamp sur Picasso). Une esthétique de la déception et des pratiques artistiques peu spectaculaires, voire indiscernables, socialisent et humanisent l'art et l'artiste (Bourriaud, Laniol, Dufrenne). Plus radical que le sujet de l'art amoindri, le sentiment de désastre dans la passivité met l'homme en contact avec une « part "inhumaine" » (Blanchot) qui ne produit rien. Avec Bartleby, c'est le refus de faire qui devient exemplaire. On n'écrit que « dans la défaillance », dans l'approche d'une « subjectivité sans sujet » (Blanchot), d'un être pour la mort.

B. L'effacement de soi

La société contemporaine produit des catégories de gens qui s'effacent, voire disparaissent pour échapper aux assignations sociales inconsistantes (D. Le Breton). La représentation désincarnée du corps, notamment dans le théâtre contemporain ou la mode, serait le reflet de ce détachement. La folie est aussi une forme de refus de la société et une affirmation de la condition humaine (Artaud).

Mais le pouvoir de la société « disciplinaire » (Foucault) se ramifie dans une « police de la culture » (Dubuffet). L'action culturelle exerce des influences sur l'art et les artistes. Le marché opère comme un miroir aux alouettes aliénant, même si les divergences d'orientation des institutions artistiques et du secteur privé sont un facteur de diversité. L'expérience du réalisme socialiste rappelle les dérives possibles d'une administration de l'art, face à laquelle le retrait dans l'espace privé s'impose (T. Kantor).

L'effacement de soi dans une sorte de réclusion quiétiste est une voie choisie par un certain nombre d'artistes importants et singuliers. Stéphane Mallarmé cultive une attitude provinciale et rêveuse. Gauguin défend la nécessité intérieure de rester éloigné du centre de la vie artistique. Les artistes choisissent la périphérie et la clandestinité par esprit de résistance et de liberté.

C. Pauvreté et étrangeté

La pauvreté est aussi un paradigme important. L'érémitisme des artistes japonais depuis le quinzième siècle n'est ni pénitence ni exclusion, mais rapprochement de la vie et du sentiment de l'usure (wabi, sabi). Le manque et l'absence de luxe font la jouvence de la vie ordinaire (G. Perros). Les conditions de production déterminent en partie l'œuvre, d'où l'idée d'arts pauvres (L. Ferrari). Les arts entre les deux guerres mondiales font table rase de la culture et ouvrent au sein des ruines, avec presque rien, dans un rire barbare, une nouvelle ère sans

nostalgie (Benjamin). L'artiste, marginalisé dans des zones sociales et linguistiques mineures, devient solidaire du destin collectif (Deleuze et Guattari).

Le sentiment d'être étranger empêche les artistes d'accompagner longtemps un groupe ou un courant artistique (Duchamp, Schwitters). Réciproquement, un groupe ne peut pas défendre un artiste qui sort de sa ligne. La dispersion individuelle dans des styles différents perturbe les diffuseurs. L'obéissance au groupe ou le travail en série apparaissent comme des concessions difficiles, des reculades par rapport à l'œuvre pionnière (Luc Ferrari).

III. Amateurismes

A. Facettes de l'amateurisme

L'amateurisme est une autre structure de décentrement vis-à-vis d'un milieu artistique qui fonctionne avec des codes et des spécialisations.

a. Evolution sémantique du mot *amateur*

L'amateurisme, dérivé du latin *amare*, aimer, renverrait-il aux formes possessives de l'Eros ? L'amateur est au Moyen Age et à la Renaissance le protecteur des arts, le mécène. Au dix-huitième siècle, il devient collectionneur et artiste lui-même : on compte des amateurs honoraires de l'Académie royale de peinture (C. Guichard). Pierre Bourdieu dénonce les carences d'un système sans formation supérieure. A l'approche de la Révolution, un libelle déplore le pouvoir indu de l'amateur mécène et « la sujétion sociale » des artistes. A partir du dix-neuvième siècle apparaît et s'aggrave la connotation péjorative de l'artiste amateur. Tandis que les techniques de reproduction répandent les chefs-d'œuvre de l'art, les pratiques artistiques en amateur diminuent dans les classes dominantes (Bourdieu, Lanteri-Laura). Le mot d'amateur sert à déprécier les artistes qui ne sont pas passés par les instances de légitimation (Satie). Le monde amateur actuel est diversifié. Les nouvelles technologies favorisent des catégories intermédiaires en termes de production (pro-am). Elles facilitent aussi la diffusion, en particulier pour les formes expérimentales.

b. L'œuvre sans savoir-faire

L'enchevêtrement des arts fonctionne à la fois comme une complexification des genres (Adorno) et comme une incitation au décloisonnement des disciplines et à la pluridisciplinarité amatrice. Cet amateurisme, souvent assumé comme un geste artistique en lui-même, est lié à l'élargissement des notions d'œuvre et d'art.

Par un paradoxe, le professionnalisme des savoir-faire rejoint un amateurisme réactionnaire, tandis que l'amateurisme spontanéiste s'accorde avec les avant-gardes. Les écoles des Beaux-Arts se sont éloignées du modèle du compagnonnage et privilégient les démarches réfléchies par rapport à l'apprentissage technique. Le métier, séparé du savoir artisanal mais ne

l'excluant pas, s'étend principalement à la conception (Adorno). Le domaine musical est cependant plus strict sur l'acquisition technique.

Le dilettantisme est un amateurisme de la procrastination et de l'impuissance (Sacher-Masoch, Proust). Il est parfois un jeu de dupes dans la relation conjugale (Ibsen, Shining), qui permet de préserver le narcissisme patriarcal. Pierre Bourdieu associe le dilettantisme de la vie d'artiste à une posture oisive du rentier qui prolonge l'indétermination de soi. L'intellectuel superficiel est une figure de dilettante (Marx). Contrairement au dilettantisme, la dispersion pluridisciplinaire, rattachée à l'humanisme néoténique, est une indétermination critique et une recherche.

Kandinsky et Schoenberg se retrouvent sur l'abandon de la tonalité comme réduction du chromatisme. Schoenberg, tributaire d'une conception subjectiviste de la création, ne transpose pas en peinture son formalisme musical. Pour Kandinsky, la présence sensible d'une intériorité prime sur la manière. Mais l'expérience oppose dans l'amateurisme le désir de faire et la capacité critique à faire (A. Macke). Schoenberg, autodidacte, le reconnaît à la fin de sa vie. La dispersion accentue l'indétermination et retarde l'inscription dans la spécialisation professionnelle. Elle répond à l'indétermination psychologique du sujet moderne et à la complexification des procédures artistiques.

Plusieurs facteurs diminuent la distance entre le monde artistique professionnel et les amateurs : la volonté institutionnelle de faire descendre l'art dans la cité ; la volatilité des carrières, ou l'absence de rentabilité de certains secteurs (poésie). Dans la société des loisirs dominée par le spectaculaire, l'amateurisme est un facteur d'émancipation. L'esprit de caste professionnelle est sans fondement dans les arts plastiques (Passeron).

c. Maîtrise et domination

Mais l'organisation monopolistique de l'institution implique des relations de confiance entre membres d'une élite choisie (Horkheimer). La notion de maîtrise renvoie aux formes de la domination (Adorno). Le professionnalisme artistique est inscrit dans une division du travail et dans des enjeux politiques. Les industries culturelles produisent de la normalisation (Becker). La spécialisation produit de l'idéologie (Althusser). Pour Marx, l'activité libre de l'art est non spécialisée et non professionnelle. L'amateurisme est la forme de l'art dans l'utopie communiste.

B. Les implicites d'une posture professionnelle

a. Spontanéisme et méritocratie

Pour Bourdieu, la spécialisation implique un capital culturel que garantit l'élitisme républicain. Inversement, les avant-gardes auraient des conduites magiques et seraient

assimilables aux impostures artistiques de l'Ancien Régime, dépourvu de validations scolaires. Bourdieu admet l'existence d'une mécanique productive de désir et d'apprentissage. C'est la dialectique de l'imposture à la posture (Duyckaerts). Mais pour le sociologue, l'institution artistique est menacée par l'idéologie spontanéiste. L'exemple de Pierre Boulez valide au contraire l'efficacité artistique du système républicain. Mais la centralisation de la politique musicale défavorise la diversité.

b. La construction d'une histoire officielle

Boulez crée une typologie des amateurs et des pseudo-professionnels : les faux novateurs, les nuls, les autodidactes, les spécialistes qui s'aventurent dans un domaine qu'ils ignorent. Le spontanéisme et le dilettantisme aboutissent à un manque de conscientisation du geste artistique, une absence d'inscription dans le collectif (Adorno). John Cage libère Boulez sur la forme, mais une opposition sur la notion de hasard en musique les sépare. Prendre au sérieux les plaisanteries de Satie fait émerger un refoulé musical (Cage). Mais la vraie novation passerait par une opposition dialectique avec l'histoire disciplinaire et non par une tabula rasa musicalement régressive. Boulez oppose l'infantilisme de l'amateur destructeur à la patience de l'autodidacte pour diminuer l'importance des futuristes en musique. Il nie l'intelligence théorique et l'influence déterminante de Luigi Russolo sur l'émergence d'une musique bruitiste. C'est pour minorer l'importance de la musique électroacoustique. Il dénonce l'incursion de Schoenberg dans la peinture. Luigi Russolo n'est pas tant dans l'appropriation sauvage que dans l'idéal humaniste de la recherche multiple à l'intérieur des avant-gardes. Il a influencé Varèse et la musique électroacoustique. Il se situe dans l'émergence d'une écriture microtonale. L'analyse de la critique boulézienne de la musique futuriste doit être replacée dans le récit de l'histoire de la musique au vingtième siècle et l'opposition entre courant sériel et courant électroacoustique. Elle relève d'une construction de l'histoire officielle qui exclut la pluralité (Cage, D. Payot).

c. Professionnalisme : le modèle de la machine

Le rapport des compositeurs aux musiciens est souvent tendu (Boulez, Stockhausen, etc.). Le musicien professionnel est paralysé par sa culture (Cage). Le musicien subordonné perturbe la domination par la tricherie et l'irrespect (Nunes). La machine est un modèle de disponibilité et de performance (Varèse, Nunes). La réification des rapports sociaux sur le modèle de la machine s'intériorise dans l'idéal de professionnalisme.

C. Les ruses de l'amateur

a. L'idiotie

L'amateur rusé est un sceptique qui se défie du savoir et du discours. Il se revendique parfois du peuple des idiots, des marginaux de l'esprit, des gagas, des mauvais élèves (Filliou). L'amateurisme est une ruse pour se passer des normes et garder son intégrité (Michaux, Godard, Lénine, Kantor…). Des formes d'inconscience ou des stratégies de rupture sont aussi recherchées par les artistes pour échapper aux méthodologies scolaires. Satie raille les compositeurs issus de la méritocratie dans la musique. Le monde des lettres est plus ouvert, l'académisme en peinture est devenu une contre-valeur. L'inscription dans le monde professionnel est alors plus circonstancielle et posturale que logique (Duyckaerts). L'enjeu de ces querelles n'est rien moins que « l'abrutissement » et l'encasernement que l'institution impose aux artistes. Inventer de nouveaux noms à ses activités artistiques permet d'échapper au marécage des définitions (Filliou, Satie, Duchamp). Il faut échapper à l'art (Artaud).

b. L'histoire des vaincus

L'échange économico-artistique chosifie l'artiste et l'œuvre (Filliou). Le rapport à l'argent détermine le versant passionnel ou prostitutionnel de l'artiste (Dubuffet). Il faudrait replacer l'art dans une économie poétique (Filliou). L'amateurisme est, dans la « perruque » ouvrière, une appropriation partielle des moyens de production. L'ouvrier se méfie de la dénomination d'artiste (Moulinié). Marx oppose l'art comme travail à l'art comme nature : l'art se détermine dans le refus de s'inscrire dans le circuit de la production (Rancière).

Les refusés et les marginaux prennent place dans une histoire des vaincus, une « transhistoire » des arts, ébauchée par Benjamin (Adorno) et par Breton. Ils se protègent parfois de la grandiloquence par une sorte de puérilité. L'idée de non-intentionnalité mérite d'être approfondie (Adorno).

Troisième partie. L'œuvre : dispersion et négativité

I. L'œuvre de la démultiplication

A. Simultanéités

a. La simultanéité convergente

L'expérience du quotidien est celle de la simultanéité. La perception binoculaire de la nature s'oppose à la saisie monoculaire : le peintre se soumet à l'émergence progressive de la vision dans le paysage peint (Cézanne). Le sfumato fond les formes entre elles, et transforme le contour en zone de liaison. L'ombre est convexe. Le monde peint s'oppose au monde nommé par la dynamique de ses liaisons internes et se révèle dans une « identification » du sujet peignant avec le motif (Bonnet).

b. La simultanéité convergente

La simultanéité divergente ne vise pas à l'unité du perçu et s'éprouve dans les failles de l'intelligibilité (Cage). Le Cabaret Voltaire a expérimenté la pluralité concomitante des voix dans un théâtre simultané. Le brouillage volontaire ou involontaire de la clarté conceptuelle améliore la situation pédagogique. Les collages sonores aboutissant à des simultanéités divergentes font vaciller les repères de l'écoute (Ferrari). La polyrythmie à trois orchestres simultanés crée du désordre, du magma, des perceptions différenciées (Stockhausen).

B. Transpositions

a. La transposition

La question de la frontière des arts, entre l'autonomie de chaque art ou leur ouverture, reste vive (Lessing, Greenberg vs Schlegel, Adorno). La transposition ne concerne pas seulement des éléments textuels, mais des éléments structurels. Les tableaux du Quattrocento empruntent au théâtre le *festaiuolo,* personnage intermédiaire entre le regardeur et l'action (M. Baxandall). L'autonomie du code pictural se renforce a posteriori par ses emprunts aux codes caduques du théâtre

La formalisation de l'esthétique au dix-huitième siècle met au premier plan la question de l'art par rapport à celle de genres. La mimésis entre les arts est poïésis et se décline en cascade dans la communication générale des arts (Nancy). Du romantisme à aujourd'hui, le rapport mimétique des arts prend des formes diverses (cascade mimétique, enchevêtrement, transpositions négatives).

b. La transposition négative

La transposition négative est corollaire de l'impossible traduction d'un signifié dans un signifiant, d'une langue dans une autre, d'un référent dans un signe ou d'un art dans un autre.

La modernité apparaît comme un formalisation de l'écart mimétique (impressionnisme pictural, symbolisme littéraire). Cet écart de la « traduction » se prolonge jusqu'à l'effacement et à l'indétermination (H. Michaux). La complaisance de l'œuvre au sensible est désuète ; l'œuvre en tant qu'apparition sensible appelant la complaisance est aussi désuète (Adorno). La négativité de l'œuvre désenchantée est la vérité de l'art dans une philosophie négative qui positive l'effacement. Avec le *Coup de Dés,* Mallarmé invente un nouveau genre à la croisée du vers libre. Boulez s'inspire d'une œuvre absente de Mallarmé. Il déstructure les poèmes qu'il met en musique, les fragmente, explore les ressources du signifiant, ce qui n'est pas toujours bien reçu par certains auteurs (Michaux) qui contestent l'idée de même transposition.

c. L'abscentre

Boulez n'exclut pas des transpositions variées : transposition de certains aspects de la signification, des sonorités, des évocations, des nombres, des structures versificatoires et poétiques… L'œuvre source est « centre et absence » (Michaux) de l'œuvre finale (Boulez). Broodthaers noircit les mots de Mallarmé dans une mécanique de la négativité qui rappelle certains mystiques rhénans (Derrida). L'effacement est une appropriation négative (Rauschenberg). La transposition négative, volonté d'écart et d'obscurcissement, sert de modèle au jeu mimétique contemporain (livre d'artiste). D'autres rapprochements secrets, des jeux métaphoriques arbitraires produisent des contradictions fécondes pour bousculer les formes (Luc Ferrari).

II. L'œuvre de la dispersion

A. Espace et dispersion

a. Dispersion dans l'espace de l'œuvre

- L'abolition du centre

Les tentations de saint Antoine sont des incitations picturales au multiple et à la dispersion. L'expérience du regardeur devant une œuvre de la dispersion est une épreuve de confusion et de révélation progressive (Flaubert). La « jouissance de la dispersion » reflète la « dispersion de la jouissance » (A. Le Brun). L'œuvre est une cohésion incohérente qui apparaît dans la négation explosive de l'imagerie (Adorno). Le all-over ou le pattern détruisent d'une autre façon l'idée d'un centre unique (Pollock), mais le chaos tend vers l'homogénéité plutôt que vers la dispersion. Le gribouillis dans les marges ou l'idéogramme chinois donnent l'idée d'une structure autonome éparpillée (Michaux). Dans l'expérience des drogues, l'espace ne s'ordonne pas selon une structure immobile, mais mouvante (Michaux).

- L'hétérogène

Le collage musical crée un discours chaotique (L. Ferrari). Le chaos ne résiste cependant pas à une psychologie qui tend vers l'unité de la perception. La simultanéité des symboles et la pluralité du symbolique permettent de proposer une ressemblance de la pensée du mystère (Magritte). L'unité n'étant pas contraire au chaos, la liberté peut se passer des règles, des genres, et mélanger les registres (Shakespeare). La discontinuité dans le livre opère une rupture dans l'appréhension sémantique (Aperghis, Szendy, Derrida).

b. Dispersion dans la présentation de l'œuvre

La dissémination de musiciens, de sonorisation ou d'acteurs dans les salles diminue la frontalité de la relation à la scène. La notion de centre est diminuée : il s'agit plutôt de pôles (Cage). Les expositions « foutoirs » (Horschhorn, Kelley) se développent en contrepoint dans

les années 2000, privilégiant dispersion et chaos esthétiques (J.Salz). « L'anti-exposition » de Kantor exclut l'œuvre et présente le contexte de création.

B. Temps et dispersion

a. L'unité fragile de l'œuvre global

L'œuvre singulière correspond à un fragment de l'œuvre global. Certains dispositifs artistiques accentuent l'unité de la production par des contraintes radicales (Opalka, Toroni). Parfois, un rite souligne la continuité de l'œuvre dans sa diversité (Roesz). Par la numérotation en lieu de titre, l'œuvre est déjà archive. L'œuvre conçue comme totalité ne rend pas compte de l'errance existentielle (Michaux). Les œuvres tardives opèrent parfois un infléchissement (Adorno, Saïd). La disparité formelle des œuvres est un refus de la répétition paresseuse (Duchamp, Picasso) et apparaît comme mouvement (Kaeppelin).

b. Inachèvement et incomplétude de l'œuvre particulière

- Le désir d'incomplétude

L'achèvement de l'œuvre est une notion trouble. La ruse de l'inachèvement permet à l'auteur de garder le pouvoir sur son œuvre (Pétrarque, Baxandall, Boulez). Elle est aussi plaisir du labyrinthe poïétique (Boulez). L'infini de l'œuvre est son inaccomplissement (Blanchot).

- Inachèvement et fin d'œuvre

L'inachèvement d'une œuvre a parfois du sens (Schoenberg). L'œuvre inachevée et l'œuvre lacunaire équilibrent la relation de l'auteur et du récepteur. L'œuvre est transformée par sa réception plurielle. Dans la musique du vingtième siècle, la fin d'œuvre n'est plus systématiquement liée au marquage de sa clôture, mais se répand et se suspend dans un estompage indifférencié (M. Roger).

c. Anachronie, contemporanéité et prophétie

La contemporanéité rejette l'élément anachronique (Duchamp). La sentimentalité et la nostalgie s'opposent à l'objectivité de l'œuvre. L'opposition à la technologie dans le low tech ou dans les pratiques traditionnelles est également réactive et dépassée, malgré son caractère apparent de résistance. Elle est en outre mensongère (Duchamp).

Les utopies, les rires et les ratés de la culture ont une part prophétique (Cage, Allais).

C. L'œuvre et le travail

a. L'ambiguïté du mot travail

L'œuvre, extension du travail dans la vie, fournit un modèle d'aliénation dans le travail. Le temps de travail de l'œuvre n'est pas quantifiable et ne s'identifie pas au temps effectif de réalisation. Il s'inscrit souvent comme résultat d'une maturation et d'une inactivité (Dotremont, Magritte), qui le confond avec l'acte interrogatif du fait de vivre. Il peut

correspondre à un moment particulier (*kairos)* intense et fulgurant (Rimbaud, Walser, Pergolese…). La dispersion pluridisciplinaire simultanée est une approche chaotique et infinie de l'œuvre et du travail (Vinci), dans une maturation inconsciente (Arasse).

b. L'absence d'œuvre

L'inutilité de l'œuvre s'oppose aux logiques de la production et du profit. Mais l'œuvre a encore une effectivité qui l'aliène aux forces du marché. Guattari reproche à Deleuze de viser les idées et l'œuvre quand lui reste dans l'écriture et le tracé de l'errance. L'art conceptuel reconnaît la dimension mentale de l'œuvre, indépendamment de sa réalisation ou de sa perception (LeWitt). L'écriture de dispositifs détache l'œuvre de l'effectuation et la rapproche de la méditation poétique (Fluxus).

III. L'œuvre de la négativité

A. Démystifications

a. La fétichisation

Les mythes concernant l'art religieux ne sont pas désintéressés (*Spasimo*, de Raphaël). L'art religieux est en soi iconodoule. Mais l'œuvre non religieuse est aussi un objet fantasmatique et mystificatoire (Jünger). Le romantisme associe l'art et la connaissance. La position sceptique par rapport à cette liaison ambiguë reste rare. En cause, le fétichisme attaché au fond ou à la forme de l'œuvre (Magritte). Le fétichisme détourne les concepts (Gadouin). Par un retournement, le fétiche détaché de la croyance devient objet d'art, tandis que l'œuvre d'art est fétichisée par un ensemble de croyances. L'Etat et le marché favorisent la fétichisation. Le *white cube* de la galerie et du musée, opposé aux accrochages accumulatifs du XIX^{e} siècle, produit du fétichisme et abolit l'œuvre du refus.

b. L'approche critique de l'œuvre et de l'art

Le jugement engage le sujet dans un processus universel (Nancy). Mais les préjugés et l'arbitraire inhérents au jugement exigent l'ajournement indéfini de celui-ci (Derrida, Benjamin). La valeur esthétique et la valeur économiques d'une œuvre sont arbitraires et indépendantes de son auteur. Le jugement de la postérité est également hasardeux (Duchamp). La beauté esthétique est absente de l'œuvre et fonctionne comme mystification ou comme symbole. La fausse promesse de l'art justifie une approche critique (Adorno). L'impossibilité du non-sens de l'œuvre dialectise la négation du sens (Adorno) et induit l'impossibilité de la forme pure.

B. Fantasmes et fantômes

a. L'œuvre et les fantômes

L'œuvre est la négociation du fantasme subjectif et du fantasme de l'art (Wiart). Son indétermination sémantique se rapporte en partie au mutisme du refoulé. Elle est structurellement proche du sens non advenu du traumatisme, qui demeure comme énigme et fantôme (Mazeran). Elle se rapporte au chaos de l'inconscient (Ehrenzweig) et se constitue comme « méta-cri » (Darbon). Dans l'œuvre se frôlent les morts et les vivants par la présence de l'intériorité. L'artiste est agi par l'œuvre (Roesz). La psychose ou l'alcoolisme sont des tentatives de maîtriser le chaos créateur et d'habiter le geste (Monjauze).

b. Les fantômes et la peur

Là où l'imago est l'empreinte du mort, l'art est l'empreinte de l'intériorité vive. Dans le gros plan cinématographique, la face porte son effacement (Deleuze). Les fantômes prospèrent sur la dissémination de la communication indirecte : ce ne sont pas les fantômes des morts, mais ceux des vivants, réduits à des rapports de représentation et d'image (Kafka). Un univers d'effroi et de déshumanisation technocratique devient possible (Deleuze). L'impossibilité de la poésie après la Shoah n'est pas une impossibilité poétique, mais l'abandon des béatitudes et la place du souvenir (Celan).

C. Vers la négativité

a. L'ouverture de l'œuvre

La place donnée au silence mesure la compulsion de contrôle du compositeur (John Cage). L'attention au silence permet la perception des bruits. L'œuvre ouverte favorise le sentiment de présence au monde. Les silences de la musique, les vides de la sculpture, les reflets des architectures de verre ouvrent l'œuvre à son environnement (Cage). Les dispositifs ouverts perturbent la notion d'œuvre (Luc Ferrari). La composition qui laisse à l'interprète l'organisation des parties ouvre l'œuvre à une pluralité de développements aléatoires (Boulez). Une écriture complexifiée introduit de l'aléatoire (Boulez). L'utilisation du hasard dans la composition est parfois vecteur de mauvais goût (L. Ferrari). Le principe d'équivalence n'oppose pas ce qui est bien fait, mal fait, pas fait (Filliou). Il est une approche de l'infini, non seulement parce ce qui n'est pas fait finit par se confondre avec l'espace, mais parce que la suite arithmétique de cette formule (1, 3, 9, 27, etc.) atteint vite des dimensions vertigineuses.

b. La question de l'indifférence

L'indifférence et le détachement libèrent des fétichismes (Duchamp). Le principe d'indifférence déconstruit les idéologies de l'œuvre (Dada). L'art dans l'indifférence est une recherche permanente, réactive au présent (Schwitters) : il implique un détachement par rapport aux conceptions tant traditionnelles que modernes de l'art. L'indifférence n'est pas la

distinction du dandy, mais le désenchantement mutique de l'homme moderne (Adorno). L'indifférence au réel permet de ne pas se perdre dans la construction sociale de la représentation. L'indifférence au sens renvoie à la singularité polysémique ou asémique de la forme (M. Denis, Hanslick). L'indifférence aux savoir-faire, à la diffusion, à la valeur est une préférence pour la pensée et la créativité (Filliou). Pour échapper aux contradictions inhérentes à l'art contestaire du spectacle, il faut refuser tout spectacle de l'art (Vaneigem). L'atténuation du déphasage artistique dans les esthétiques relationnelles, éthiques ou du presque-rien, insère l'art dans le réel (Ardenne). Les catégories négatives sont en rapport avec les concepts du taoïsme du V^{e} siècle avant J.-C.

c. La négativité insaisissable

Le fragmentaire est la forme du « désarrangement » (Blanchot). La disparité et la discontinuité sont des ouvertures dans la masse de l'écriture (Artaud). La distanciation est une réponse à l'efficacité de la fascination spectaculaire. Elle rompt avec les processus d'identification par des intrusions hétérogènes (Brecht, Joyce, Dada, Duchamp). La distanciation n'est pas didactisme, elle s'exerce aussi dans la résistance au sens (Adorno). L'œuvre s'essentialise dans la négativité (Mallarmé, Adorno).

Index des noms propres

Adorno Theodor W., 13, 14, 25, 46, 61, 78, 80, 91, 103, 117, 126, 128, 134, 141, 162, 163, 173, 176, 178, 188, 197, 212, 218, 219, 221, 227, 229, 237, 244, 324
Alberti Leon Battista, 61, 174, 293
Alechinsky Pierre, *9,* 277, 285
Allais Alphonse, 204,
Althusser Louis, 24, 41, 64, 65, 135, 154
Anaxarque, 37, 53
Anders Günther, 81
André Jean-Luc, 301
Aperghis Georges, 191
Arasse Daniel, 34, 46, 207, 208, 293
Ardenne Paul, 49, 240
Arétin Pierre l', 225
Arman, 62
Artaud Antonin, 73, 74, 76-78, 84, 85, 111, 158, 242, 311
Ascanios d'Abdère, 53
Athenaeum, 71, 72, 175
Audiberti Jacques, 302
Auschwitz, 103, 227
Avraamov Arseni, 145

Babel, 54, 55, 57, 58, 59
Backès Cécile, 273, 275, 310, 313
Bacon Francis, 224, 225, 271, 291, 296
Baer Edouard, 270, 273, 309
Bailly Jean-Christophe, 48, 175, 236
Balzac Honoré de, 187
Bandello Matteo, 208
Barande Ilse et Robert, 93
Barbaro Daniele, 34
Barré François, 82
Bartleby, 109, 118
Barzun Henri-Martin, 170
Baselitz Georg, 291, 302
Bashô Matsuo, 116
Bataille Georges, 54, 96, 100, 217, 299
Battesti Jacques, 161
Bauhaus, 82, 83, 84
Baumgarten Alexander Gottlieb, 65, 175
Baxandall Michael, 61, 174, 199, 213
Bayreuth, 71
Becker Howard, 135, 139
Beckett Samuel, 96, 111, 173, 212, 221, 224, 226, 237, 335
Beethoven Ludwig von, 197
Behrens-Senegalden Georg August, 146
Benedetti Alessandro, 42
Benjamin Walter, 78, 80, 111, 117, 162, 163, 219
Benslama Farid, 101
Berg Alban, 91
Bergman Ingmar, 226
Berio Luciano, 13
Bernadac Marie-Claude, 302
Berque Augustin, 115, 116
Birnbaum Antonia, 117
Biset Sébastien, 126
Bitran Albert, 120
Blanchot Maurice, 25, 53, 54, 108, 109, 110, 200, 212, 241
Blanquet Stéphane, 274, 297
Blaue Reiter, 131
Bloess Georges, 290
Bloom Ilan, 314
Boltanski Christian, 275, 278,
Boltanski Luc, 18, 339
Bonnet Eric, 168
Bonnet Gérard, 96, 299
Bosch Jérôme, 158
Bosseur Jean-Yves, 81, 82, 140
Boulez Pierre, 15, 22, 52, 117, 122, 131, 136-143, 146-148, 154, 172, 179-181, 199, 200, 208, 231, 232, 247, 271, 313
Bourdieu Pierre, 49, 124, 125, 129, 137-139, 218
Bourriaud Nicolas, 49, 108, 240
Braque Georges, 155, 214
Brecht Bertolt, 219, 243, 273, 313
Brecht George, 157
Bredekamp Horst, 36
Breton André, *7,* 41, 163, 190, 309
Bricole Bubu, 10, 311, 336
Brisac Geneviève, 275, 316

Broodthaers Marcel, *7,* 108, 153, 179, 182, 340
Bruegel l'Ancien Pieter, *7,* 123, 158, 159, 187
Brugman Til, 312
Bryen Camille, 302
Büchner Georg, 91
Burgalat Bertrand, 275
Bussotti Sylvano, 13
Butler Judith, 335, 336

Cage John, *8,* 15, 52, 53, 110, 138, 140-143, 146-150, 163, 169, 170, 192, 204, 229-232, 248, 271
Calder Alexander, 13
Carlier Félix, 132
Carroll Lewis, 16, 67, 163
Caryste Antigone de, 37
Caux Jacqueline, 119
Caylus Anne Claude de, 124
Celan Paul, 227
Certeau Michel de, 112
Cézanne Paul, 62, 155, 168
Chanson Maxime, 63
Chaplin Charlie, 80
Charles Daniel, 141
Chion Michel, 140, 230
Cobra, 16
Cohen-Seat Gilbert, 79
Conte Richard, 46, 282
Corillon Patrick, 132
Corpet Vincent, 196
Crosland Alan, 76
Cues Nicolas de, 151

Dada, *7,* 41, 52, 107, 119, 152, 192, 193, 217, 220, 235, 236, 301, 309, 312
Damisch Hubert, 35
Darbon Nicolas, 223
Darger Henri, 114, 115, 163
Debat Michelle, 193, 195
Debussy Claude, 137, 141, 143, 202
Décimo Marc, 170, 220
Delacroix Eugène, 7, 75, 98, 187
Deleuze Gilles, 117, 118, 137, 209, 226, 249, 293
Deliège Célestin, 140, 148, 181
Deligny Fernand, 16, 209
Denis Maurice, 237
Derrida Jacques, 24, 31, 33, 40, 46, 54, 57, 58, 68, 74, 84, 85, 92, 182, 191, 219, 221
Desarthe Agnès, 310
Desarthe Dante, 274
Descartes René, 38, 150, 248, 284
Desveaux Delphine, 125, 198
Dickinson Emily, 111, 160, 196, 311
Diderot Denis, 72, 152, 335
Didi-Huberman Georges, 46
Donguy Jacques, 158
Dotremont Christian, 206
Dubuffet Jean, 16, 112, 115, 159
Duchamp Marcel, 7, 20, 41, 42, 47, 61, 67, 68, 72, 105, 107, 108, 119, 120, 143, 158, 161, 170, 198, 203, 204, 218, 220, 235, 243, 312, 335, 336
Dufoix Stéphane, 23
Dufourt Hugues, 291
Duong Nathalie, 312
Duve Thierry de, 67
Duyckaerts Eric, 138, 156, 275, 287, 289, 295

Ehrenzweig Anton, 224
Eiguer Alberto, 95
Eisler Hanns, 313
Eisner Minze, 106
Empiricus Sextus, 39, 42, 43, 53
Engels Friedrich, 92
Ensor James, 93, 94
Eros, 16, 123, 187, 293, 336
Eurydice, 238
Eyck Jan van, 290

Falciani Calo, 226
Falk Henri, 204
Faucon Guy, 17, 18, 274, 337
Federspiel Hervé, 310, 336, 337
Fellous Colette, 273
Ferrari Luc, 105, 116, 119, 120, 121, 171, 184, 189, 231, 232
Ferry Jean-Marc, 80
Feyzdjou Chohreh, 7, 183
Ficin Marcile, 35
Filliou Robert, *7, 8,* 17, 24, 52, 53, 152, 153, 157, 158, 159, 160, 233, 234, 238, 239, 240
Fishli Peter et Weiss Daniel, 7, 194
Flaubert Gustave, 129, 187
Fluxus, 210, 211

Forest Fred, 49
Foucault Michel, 24, 112, 249
Fougeyrollas Pierre, 79
Freud Sigmund, 24, 34, 46, 51, 92, 95, 224, 291, 324

Gadouin Isabelle, 216
Garcette Pierre, 17, 293
Gasiorowski Gérard, 159, 198, 225, 295
Gauguin Paul, 114
Gaussin Allain, 75
Gérôme Jean-Léon, 152
Giraud Nicolas, 129
Gluck Christoph Willibald, 238
Glück Michaël, 274, 314
Godard Jean-Luc, 134, 153
Godefroy Denis, 277, 278
Gordon Jan, 115
Goscinny René, 307
Goya Francisco de, 99
Greenberg Clement, 173
Griessen France de, 338
Grillparzer Franz, 71
Gropius Walter, 82
Grossman Evelyne, 242, 322
Grotowski Jerzy, 81
Guattari Félix, 117, 118, 209, 210
Guichard Charlotte, 123, 124
Gysin Brion, 312

Habault Sylvie, 10, 274, 337
Hains Raymond, 62
Hamilton Richard, 105, 235
Hampson Robert, 125
Hanslick Eduard, 71, 238,
Haraway Donna, 104, 133
Hazéra Hélène, 273
Hebbel Friedrich, 163
Hegel Georg Wilhelm Friedrich, 221
Heinich Nathalie, 101, 130
Henry Pierre, 140, 145, 147
Héraclite, 198
Herbert Véronique, 67, 68
Hirschhorn Thomas, 192
Honegger Arthur, 145
Horkheimer Max, 80, 134
Huelsenbeck Richard, 170
Husserl Edmund, 32

Ibsen Henrik, 129
Ingres J. A. D., *7,* 62, 98, 187
Internationale Situationniste, 239
Ircam, 98, 137, 139, 140, 150
Isis, 55, 56, 61
Ives Charles, 149
Izambard Georges, 97
Janco Marcel, 170
Jankelevitch Vladimir, 178
Jarrega Maria, 20
Jarry Alfred, 309, 311, 316
Jeune Raphaële, 69
Jimenez Marc, 66, 79, 208, 244
Jouval Sylvie, 233, 234
Joyce James, 142, 143, 243
Jünger Ernst, 214, 215

Kaeppelin Olivier, 198
Kafka Franz, 106, 117, 118, 200, 209, 226
Kandinsky Vassily, 7, 98, 130, 131, 132, 136
Kant Emmanuel, 30, 65, 154, 175, 215, 218
Kantor Tadeusz, 113, 154, 193, 224
Kazarian Choghakate, 115, 264
Kelley Mike, 192
Kermarrec Joël, 295, 317
Klee Paul, 117, 126, 176, 216
Klein Yves, 62
Kooning Willem de, *7,* 183, 291
Koons Jeff, 135
Krafft-Ebing Richard von, 259, 301, 302, 303
Kubrick Stanley, 129

Lacan Jacques, 24, 33, 36, 39, 40, 43-45, 56, 64, 109, 151, 153
Lach Friedhelm, 236
Lachenmann Helmut, 223, 266
Lacoue-Labarthe Philippe, 47, 48, 63, 66
Lacy Suzanne, 49, 50
Laërce Diogène, 37, 53
Lambert Jean-Clarence, 157
Laniol Eric, 49, 50, 108
Lanteri-Laura Georges, 125
Laplantine Francis, 228
Lascault Gilbert, *8, 10,* 46, 48, 280, 283, 284, 285, 303, 314
Lascaux, 217
Laskow rav, 9, 15, 26, 306-308
Lauxerois Jean, 13, 176, 222

Le Breton David, 110, 111
Le Brun Annie, 187, 265
Le Gouic Jean-Luc, 62
Leiris Michel, 203
Lemaître Maurice, 145
Lenglet Roger, 282
Lénine Vladimir Ilitch, 154
Lessing Gotthold Ephraim, 70, 173
Levinas Emmanuel, 287
LeWitt Sol, 210
Lippi Filippo, *7*
Lippold Richard, 231
Lista Giovanni, 144, 205
Lista Marcella, 130
Llort Llopart Victoria, 201
Lloyd David, 307
Loraux Patrice, 25, 48
Low Jackson Mac, 210
Lussy Florence de, 19, 90, 177, 189
Lyotard Jean-François, 46-48, 137

Macke August, 130, 131
Magritte René, 190, 207, 215, 216, 297, 300
Malevitch Kasimir, 146
Mallarmé Stéphane, 61, 114, 137, 142, 170, 173, 178-182, 200, 203, 212, 223, 232, 237, 247, 249, 261, 271, 311, 322
Mallet Marie-Louise, 97, 98
Manchev Boyan, 69
Marc Franz, 130, 131
Marcuse Herbert, 283
Marinetti Filoppo Tommaso, 143, 170, 311, 312
Marx Karl, 24, 25, 92, 108, 129, 136, 162, 217, 256, 272, 300, 303, 304
Matiouchine Mikhaïl, 146
Mazeran Sylvana et Vincent, 223
Melville Herman, 118
Merleau-Ponty Maurice, 216
Merton Robert King, 156
Meyer Eva, 58
Michaud Yves, 63, 67
Michaux Henri, 19, 89, 90, 145, 153, 177, 180, 181, 188, 189, 196, 277, 298
Milhaud Darius, 143, 145, 197
Milton John, 162
Mirotchnikoff Frédérique, 158, 233
Moll Albert, 302
Mondrian Piet, 13, 132
Mondzain Marie José, 274
Monjauze Michel, 224
Monory Jacques, 62
Montaigne Michel de, 24, 25, 26
Moore Allan, 307
Moreau Gustave, 247
Morris, 307
Moulinié Véronique, 161

Nadeau Maurice, 274, 316, 320
Nancy Jean-Luc, 175, 176, 218
Nattiez Jean-Jacques, 142, 146
Nietzsche Friedrich, 84, 141, 152, 300
Nimier Marie, 273, 310, 311, 337
Nobis Beatrix, 236
Nunes Emmanuel, 150, 253

Oderic-Delefosse J.-M., 21, 22
Opalka Roman, 9, 16, 20, 195
Oppenheim Dennis, 281
Orlan, 132
Orléans Charles d', 310
Orphée, 55, 238
Osiris, 54-56, 59, 61
Otchakovsky-Laurens Paul, 275, 316
Oulipo, 306

Panofsky Erwin, 36, 290
Pantalacci Laure, 55
Parménide, 35, 59, 60
Parsy Paul-Hervé, 158, 233
Passeron René, 46, 66, 133, 136, 197, 281
Payot Daniel, 147
Pencenat Corinne, 295
Penthée, 84
Pergolèse Giovanni Battista, 207
Perray Régis, 340
Perros Georges, 116
Pétrarque, 199, 226
Picabia Francis, 7, 41
Picasso Pablo, 7, 21, 42, 80, 107, 108, 155, 198, 281, 282
Piffaretti Bernard, 120
Pippin Steven, 247
Pizan Christine de, 310
Platon, 35, 59, 84, 96, 104, 209
Plotin, 35, 60
Poe Edgar, 114, 223, 272
Polentone Sicco, 214, 215
Pollock Jackson, 188, 277, 292

Proust Marcel, 197
Pyrrhon d'Elis, 27, 37, 39, 53, 250

Rainer Arnulf, 291
Rancière Jacques, 162
Raphaël, 8, 213, 300
Rauschenberg Robert, 7, 183
Ravel Maurice, 145, 202
Rê, 55
Redon Odilon, 179, 297
Régy Claude, 110
Reik Theodor, 51
Revault d'Allonnes Olivier, 98, 99, 137, 200, 201, 275
Ribes Jean-Michel, 273, 275
Riccaboni Catia, 158, 233
Rigoni Michel, 148
Rikyu Sen no, 116
Rimbaud Arthur, 61, 82, 90, 96, 97, 137, 207, 272
Roesz Germain, 160, 193, 195, 225, 274, 285
Roger Mathias, 202, 232
Rogozinski Jacob, 31, 92
Rohe Ludwig Mies von der, 231
Rollin François, 273
Ronsard Pierre de, 123
Rousseau Henri, 152
Rousseau Jean-Jacques, 124, 137, 138, 141, 147, 204
Roussel Albert, 155, 156, 202
Roussel Raymond, 243
Russolo Luigi, 141, 143, 144-147, 205

Sacher-Masoch Leopold von, 128, 272, 302
Sade Donatien Alphonse François de, 163, 187, 304
Safouan Moustapha, 33, 45, 91
Saïd Edward, 197
Saint Augustin, 33, 159, 182
Saison Maryvonne, 48
Saladin Matthieu, 126, 141
Saltz Jerry, 192
Samuel Claude, 122
Sand George, 99
Sartre Jean-Paul, 61, 224
Satie Erik, 24, 125, 137, 141, 143, 149, 154, 155-157, 161-163, 204
Sauguet Henri, 143
Saussure Ferdinand de, 177
Schaeffer Pierre, 119, 246
Schawinsky Alexander, 83
Schlegel August Wilhelm, 66, 175, 208, 209
Schlegel Friedrich von, 71, 72, 158
Schnedecker Catherine, 23
Schoeller Nathalie, 158, 233
Schoenberg Arnold, 22, 97, 98, 103, 130-132, 141, 143, 144, 146, 147, 163, 200, 313
Schwitters Kurt, 63, 82, 83, 119, 217, 235, 236, 312
Scriabine Eugène, 72, 82
Scutenaire Louis, 215
Semin Didier, 82, 108, 204, 236
Sen Amartya, 100
Sénèque, 73
Serralongue Bruno, 68, 340
Shakespeare, 191, 307
Shapiro Meyer, 68
Smithson Robert, 194, 248
Socrate, 59, 96, 143, 151, 153
Sorrin Pierrick, 335
Spinoza Baruch, 19
Spoerri Daniel, 68, 160, 238
Sterne Laurence, 72
Stockhausen Karlheinz, 148, 149, 172, 232
Strauss Richard, 147
Stravinsky Igor, 83, 145, 311
Sulmont-A. Nancy, 259, 280, 284, 285, 286, 294
Suzuki Daisetz Teitaro, 169, 229
Szendy Peter, 176, 191, 222

Tassin Etienne, 80, 81
Thanatos, 187, 293
Thoreau Henry David, 143
Titien, 99, 226
Töpffer Rodolphe, 303
Topor Roland, 297
Toroni Niele, 195
Toscanini Arturo, 134
Toussaint Evelyne, 36, 161
Trier Lars von, 41
Tseu Lao, 241
Tzara Tristan, *7,* 24, 41, 52, 53, 107, 170

Valéry Paul, 200
Valletti Serge, 273, 275, 310, 311

Van Gogh Vincent, 68, 124, 159, 215
Vançon Raphaële, 132
Vaneigem Raoul, 239
Varèse Edgar, 7, 41, 145, 147, 149
Vasari Giorgio, 213, 215
Vasse Denis, 16
Vélasquez Diego, 99
Verne Jules, 210
Vian Boris, 9, 17, 292, 321
Viéville Camille, 291
Vilar Pierre, 203
Vinci Léonard, 34, 46, 168, 207, 208, 221, 293
Vinterberg Thomas, 41
Vollard Ambroise, 179
Volta Ornella, 125, 155
Voragine Jacques de, 272, 300, 303, 304

Wagner Richard, 70-73, 81, 82, 104, 238
Walden Herwarth, 63
Walser Robert, 111, 207
Warburg Aby, 45
Warhol Andy, 101, 143
Wendt Larry, 183
Wiart Claude, 222
Wilder Billy, 78
Witkin Joel Peter, 226
Wittgenstein Ludwig, 9, 25, 39, 43, 99, 272, 300, 303, 304
Xenakis Iannis, 172
Zaïche Laurent, 104

UNIVERSITÉ DE STRASBOURG

Michel LASCAULT
ŒUVRE(S) DU PLURIEL

Résumé

La pluridisciplinarité artistique contemporaine, qui remonte à l'humanisme et au romantisme, est-elle encore liée à un désir de connaissance et de totalité, ou s'inscrit-elle dans un spectre de fragmentation ? Les défaillances reconnues du savoir, du sujet et de l'œuvre forment une résistance à la puissance des technostructures. La sphère de l'art, détachée de la division du travail artistique, s'inscrit dans une négativité non dialectique. Par la sape méthodique des référents et des maîtrises, l'œuvre s'ouvre au désordre et au manque. Poursuivant simultanément plusieurs démarches distinctes dans les arts visuels, la musique et l'écriture, passant de l'art populaire à l'art intellectualisé, étant autant témoin qu'acteur de mon travail, je propose une approche de l'art qui se définit plus par l'errance et la pluralité que par un projet unitaire. La position mineure et dispersée se ressource dans une poïétique prolifique : simultanéité divergente, transposition négative, hétérogénéité, confusion des temps, présence du vide et du fantomatique…

Mots clés : amateurisme, défaillance, dispersion, divergence, mineur, négativité, œuvre, pluralité, scepticisme.

Résumé en anglais

Is artistic pluridisciplinarity, which goes back to Humanism and Romanticism, still connected to a desire for knowledge and for holistic apprehension, or does it reveal the prospect of fragmentation? The known shortcomings of knowledge, of the subject, and of the work of art resist the power of techno-structures. Once the artistic sphere gets disconnected from the division of artistic labor, it is amenable to a non-dialectical negativity. As the work of art methodically subverts referents, mastery and know-hows, it becomes accessible to loss and disorder. Being as much the witness as the agent of the work I produce, I propose an approach to art conceived as wandering and plural—an approach based on various forms of practice in visual arts, music, and writing, which shift from popular to intellectual art. This artistic stance, minor and scattered, draws its strength from a prolific poietics: divergent simultaneity, negative transposition, heterogeneity, confusion of temporalities, void, and haunting presences…

Keywords: amateurism, shortcomings, dispersion, divergence, minor, negativity, work of art, plurality, skepticism.

Michel Lascault

ŒUVRE(S) DU PLURIEL
Vers une esthétique du dispersé

Cahier des figures

(Removed because subjected to copyright)

Fig. 1. PICASSO Pablo,
Nature morte à la chaise cannée,
collage et huile, 1912, 27 x 35 cm,
Musée Picasso, Paris (France).

https://fr.wikipedia.org/wiki/Nature_morte_%C3%A0_la_chaise_cann%C3%A9e

Fig. 2. *Dada soulève tout,*
texte cosigné par Varèse, Breton,
Duchamp, Tzara, etc.,
in-4° imprimé recto verso
en noir sur papier blanc
Paris, 12 janvier 1921,
bibliothèque Kandinsky,
centre Pompidou, Paris (France).

http://bibliothequekandinsky.centrepompidou.fr/cataloguedoc/fondsphoto/cgi-bin/image.asp?ind=RX000000195&no=Dada1921620&id=RX000000195

Fig. 3. BRUEGEL L'ANCIEN Pieter,
le Peintre et l'Amateur [Maler und Käufer],
encre, vers 1565, 27,5 x 21,5 cm ;
Graphische Sammlung, Palais Albertina
(Vienne, Autriche).

https://fr.wikipedia.org/wiki/Peintre_et_acheteur

Fig. 4. KANDINSKY Wassily,
Second croquis pour Impression III. Concert,
1911, fusain sur papier, 10 x 14,8 cm,
Musée National d'Art Moderne,
Centre Pompidou, Paris (France).

https://www.photo.rmn.fr/CorexDoc/RMN/Media/TR1/IPS4GY/13-520780.jpg

Fig. 5. KANDINSKY Wassily,
Impression III. Concert,
huile sur toile, 1911, 100 x 77,5 cm,
Musée Lenbachhaus
(Munich, Allemagne).

https://www.swissinfo.ch/image/41458290/3x2/1024/682/2b5f898da39fd26b7d999fcf1a534291/SA/ka_konzert_83517.jpg

Fig. 6. FILLIOU Robert,
Principe d'Équivalence :
bien fait, mal fait,pas fait,
1968, installation (bois, fer, laiton, laine
et feutrine), 200 x 1000 cm,
Musée national d'art moderne,
Centre Pompidou, Paris (France).

https://www.centrepompidou.fr/media/picture/7a/55/7a552a0ff39a286e054b14e73775e938/thumb_large.jpg

Fig. 7. LIPPI Filippo,
la Vierge adorant l'Enfant Jésus,
vers 1465,
Galerie des Offices (Florence, Italie).

Fig. 8. BROODTHAERS Marcel,
Un coup de dés jamais n'abolira le hasard,
1969, impression offset sur papier, 32,5 x 25,1 x 0,3 cm, publié par la Galerie Wide White Space (Anvers, Belgique) et la Galerie Michael Werner (Cologne, Allemagne), Musée MACBA, Barcelone (Espagne).

http://www.macba.cat/uploads/20151104/2030.jpg

Fig. 9. RAUSCHENBERG Robert,
Erased De Kooning Drawing
(Dessin de De Kooning effacé), 1953,
traces d'encre sur papier, 64,1 × 55,2 × 1,3 cm,
San Francisco Museum of Modern Art (Etats-Unis).

https://s3-us-west-2.amazonaws.com/sfmomamedia/media/research-projects/downloads/EdeK_98.298.jpg

Fig. 10. FEYZDJOU Chohreh,
Série E, 1989–1993,
rouleaux de peintures sur toile,

collection du Fnac (02-938),
CAPC, Bordeaux (France).

http://www.moreeuw.com/histoire-art/chohreh-feyzdjou.jpg

Fig. 11. INGRES Jean Auguste Dominique,
le Bain turc,
huile sur toile, 108 x 110 cm, 1862,
Musée du Louvre (Paris, France).

https://fr.wikipedia.org/wiki/Le_Bain_turc

Fig. 12. DELACROIX Eugène,
la Mort de Sardanapale, 1827,
huile sur toile, 392 x 496 cm,
Musée du Louvre (Paris, France). https://fr.wikipedia.org/wiki/Le_Bain_turc

Fig. 13. FISCHLI Peter,
WEISS David,
Der Lauf der Dinge, 1987,
installation mixte et bobine de film,
taille de l'installation variable,
2 armoires en verre, 145 x 145 x 57 cm.

http://greg.org/archive/fischli_weiss_vitrine.jpg

Fig. 14. CAGE John,
4'33" for any instrument or combination of instruments
1952, éditions Peters, New York (Etats-Unis).

http://www.see-this-sound.at/print/work/82

Fig. 15. RAPHAEL, *le Portement de croix (Andata al Calvario,* dit *Lo Spasimo),*
huile sur bois transposée sur toile,
318 x 229 cm, 1515-1517 environ,
Musée du Prado (Madrid, Espagne).

https://fr.wikipedia.org/wiki/Le_Portement_de_Croix_(Rapha%C3%ABl)

Fig. 16. MARTINI Pietro Antonio (1738-1797),
Exposition au Salon de 1787,
1787, eau-forte,
Bibliothèque nationale (France).

https://fr.wikipedia.org/wiki/Pietro_Antonio_Martini

Fig. 17. FILLIOU Robert,
Autoportrait bien fait, mal fait, pas fait,
installation murale (photographie, toile,
bois, crochets, crayon, encre, noir et blanc),
34 × 94,5 × 7 cm , 1973,
Musée d'art moderne et contemporain,
Saint-Etienne (France).

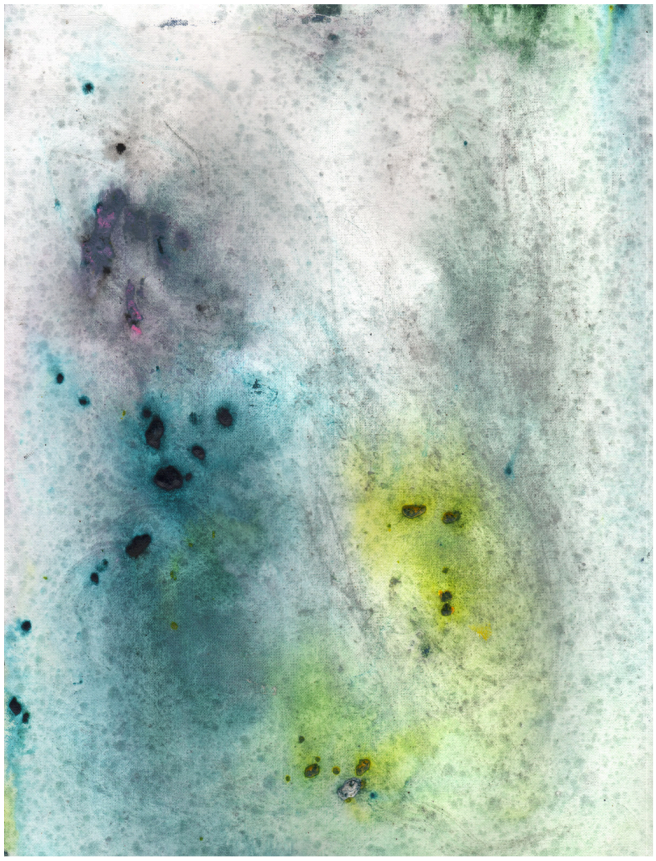
http://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/obras/AD05820_0.jpg

Fig. 18. FILLIOU Robert,
Œuvre sans valeur,
installation murale (bois, bois peint,
papier, métal, sachet plastique, feutre),
41 x 145,5 x 6 cm, 1969,
Musée d'art moderne et contemporain,
Saint-Etienne (France).

http://www.mam-st-etienne.fr/UserFilesMAM/image/RUB-RESSUORCES-les%20oeuvres/20120330-FILLIOU-ROBERT-oeuvre-sans-valeur.jpg

19

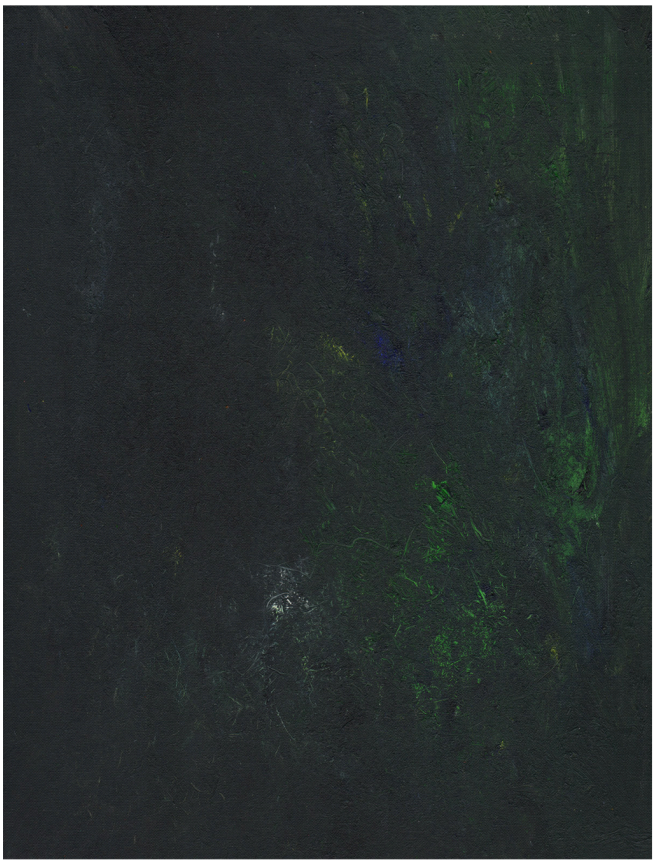
20



21

22

Fig. 19. LASCAULT Michel, *U78*, huile sur papier toilé, 30 x 40 cm, 2015.
Fig. 20. LASCAULT Michel, *U104*, huile sur papier toilé, 30 x 40 cm, 2015.
Fig. 21. LASCAULT Michel, *U224*, huile sur papier toilé, 30 x 40 cm, 2016.
Fig. 22. LASCAULT Michel, *U256*, huile sur papier toilé, 30 x 40 cm, 2016.



23

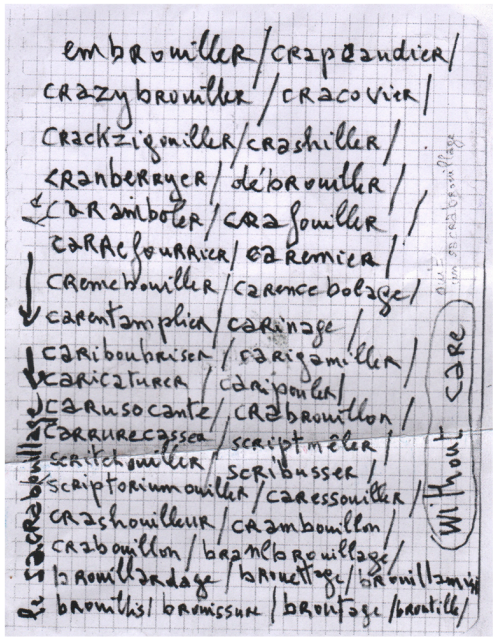
24

25

26

Fig. 23. LASCAULT Michel, *Uchronie 331*, huile sur papier toilé, 30 x 40 cm, 2016.
Fig. 24. LASCAULT Michel, *Uchronie 398*, huile sur papier toilé, 30 x 40 cm, 2017.
Fig. 25. LASCAULT Michel, *Uchronie 441*, huile sur papier toilé, 30 x 40 cm, 2017.
Fig. 26. LASCAULT Michel, *Uchronie 464*, huile sur papier toilé, 30 x 40 cm, 2017.

a



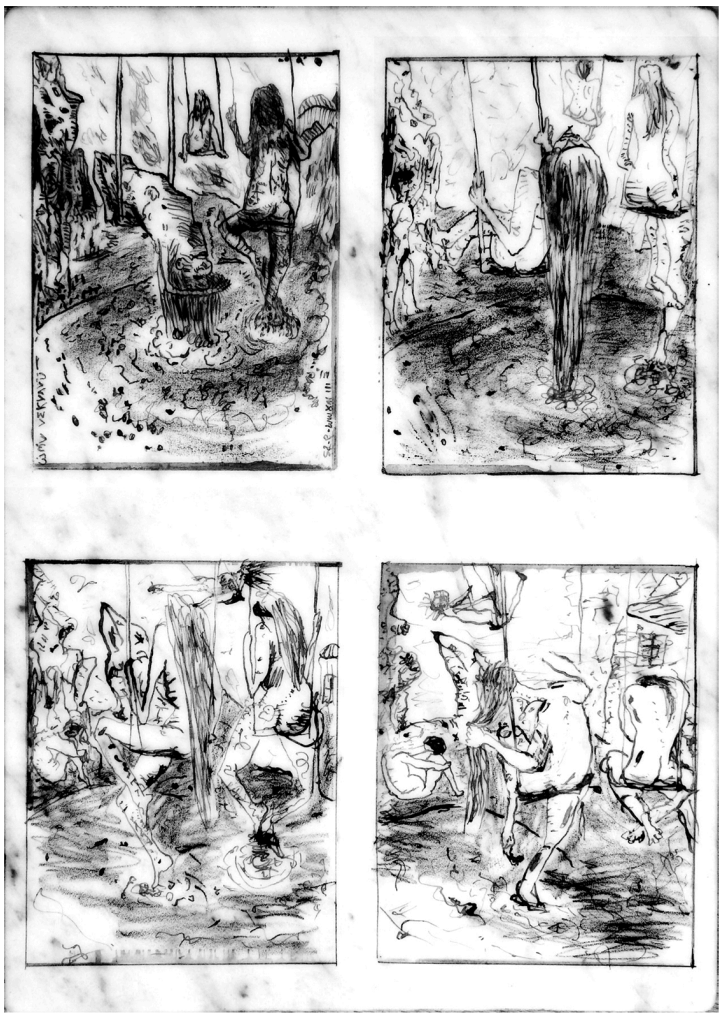
b

Les escapades des escrocs

Dans les escapades, les escrocs (escabeaux) escamotent les escarcelles. Ces escarpes, ces escobars ne font jamais escale. Ils se balancent sur des escarpolettes. Ils escaladent les rues étroites et escarpées. Sans scandale, sans esclandre.

*

c



e

d

Fig. 27. La chaîne de transposition libre : une performance de Michel Lascault (a) au Marché de la poésie en 2016 occasionne un premier texte (b), sur le vif, puis un déploiement fictionnel (c) par Gilbert Lascault. Ces textes sont utilisés par Michel Lascault et donnent lieu à une encre 14,8 x 21 cm (d), laquelle est déclinée en quatre lithographies par Nancy sur une pierre 45 x 32 cm. Ces travaux donneront lieu à un ouvrage lithographique, *les Sacrabrouillages*, aux éditions Le petit jaunais (2016).

Fig. 28. LASCAULT Michel, *Portrait de Thierry Brout*, huile sur toile, 100 x 100 cm, 1992.

Fig. 29. LASCAULT Michel, *Autoportrait*, huile sur toile, 116 x 80 cm, 1992.

Fig. 30. LASCAULT Michel,
Portraits tristes,
huile sur papier kraft,
68 x 53 cm chaque,
1992.

Fig. 31. LASCAULT Michel,
Golems,
encre sur papier,
33 x 23 cm chaque,
1992.

Fig. 32. LASCAULT Michel, portraits divers du *Jeu du portrait*, huile sur bois ou carton toilés, 20 x 30 cm ou 18 x 24 cm chaque, 2015-2017.

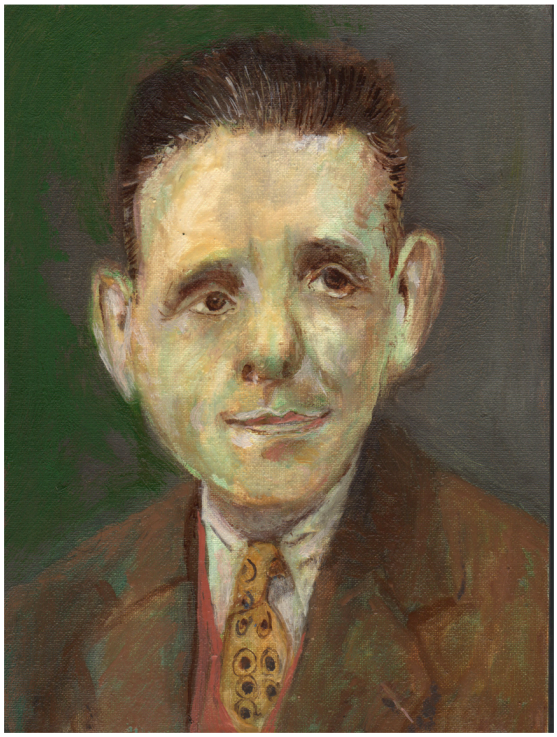
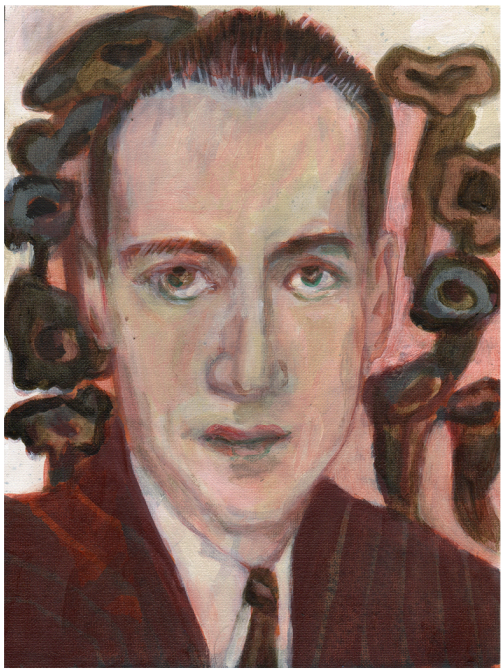
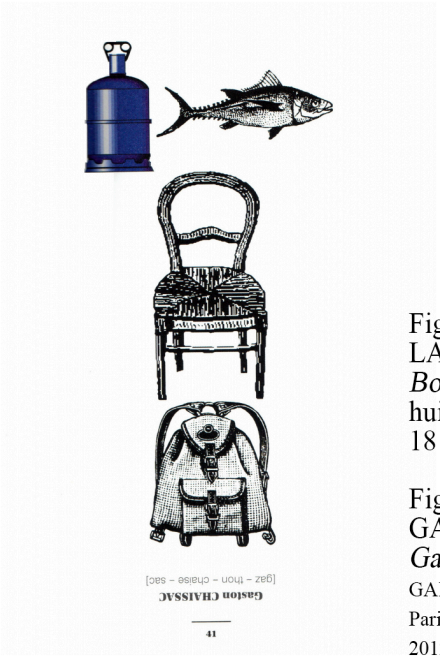


Fig. 33. LASCAULT Michel, *Francis Poulenc*, huile sur carton toilé, 18 x 24 cm, 2017.
Fig. 34. LASCAULT Michel, *Roman Opalka*, huile sur carton toilé, 18 x 24 cm, 2017.



35



36

Fig. 35.
LASCAULT Michel,
Boris Vian,
huile sur carton toilé,
18 x 24 cm, 2017.

Fig. 36.
GARCETTE Pierre,
Gaston Chaissac, extrait de :
GARCETTE Pierre, Rébus d'art,
Paris, éditions de La Martinière,
2012.

37

38

40

Fig. 37. LASCAULT Michel, *Ephraïm*,
photo et dessin (crayon sur bristol, 14,8 x 21 cm), 2017.

Fig. 38. LASCAULT Michel, *Pierre Alechinsky*,
gouache et crayon sur papier, 30 x 40 cm, 2016.

Fig. 40. LASCAULT Michel, Jacky Essirard,
gouache et pastel sur papier, 24 x 30 cm, 2016.

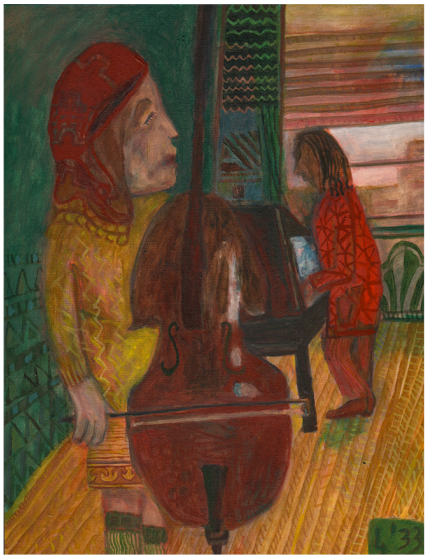
Fig. 41. LASCAULT Michel, *l'Ange*,
huile sur toile, 90 x 130 cm, 1989.

Fig. 42. LASCAULT Michel, *K'n* et *Gan*,
huile sur toile, 132 x 90 et 70 cm chaque, 1989.

Fig. 43. LASCAULT Michel, *Massacre sur parapluie*,
acrylique sur parapluie, 1991.

Fig. 44. LASCAULT Michel, *Journal en dessin*,
acrylique sur papier, 30 x 40 cm, 2012.

45



46

Fig. 45. LASCAULT Michel,
la Violoncelliste,
huile sur bois toilé,
30 x 40 cm, 2016.

Fig. 46. LASCAULT Michel,
4'33, huile sur bois toilé,
30 x 40 cm, 2017.

Fig. 47. LASCAULT Michel, *Insecte*,
encre sur papier, 14,8 x 21 cm, 2016.

Fig. 48. LASCAULT Michel, *le Coiffeur*,
encre sur carton, 30 x 40 cm, 2017.

Une bonne parabole rafraîchit l'entendement. [1929]

Fig. 49. LASCAULT Michel,
« Une bonne parabole » (Wittgenstein),
encre sur papier, 14,8 x 21 cm, 2016.

La différence entre un bon et un mauvais architecte consiste aujourd'hui en ceci, que le dernier cède à toutes les tentations, tandis que l'architecte authentique leur résiste. [1930].

Fig. 50. LASCAULT Michel,
« la Différence entre un bon et un mauvais architecte » (Wittgenstein),
encre sur papier, 14,8 x 21 cm, 2016.

Fig. 51. LASCAULT Michel, *Rav Laskow. La Paracha de la semaine vue par le petit bout de la lorgnette*, thazria 5774 (extrait), encre, collage et gouache sur papier, 2014.

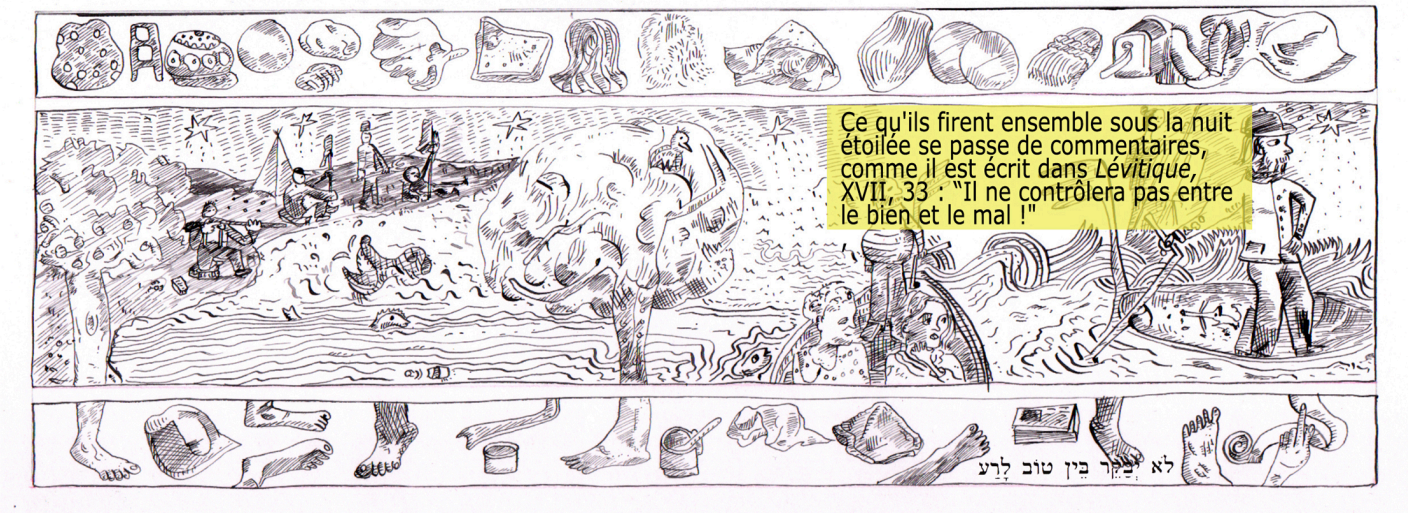


Fig. 52. LASCAULT Michel, Rav Laskow. *La Paracha de la semaine vue par le petit bout de la lorgnette. Le Grand Voyage dans le monde horizontal*, Behouqotai 5775 (extrait), encre sur papier, 2015.

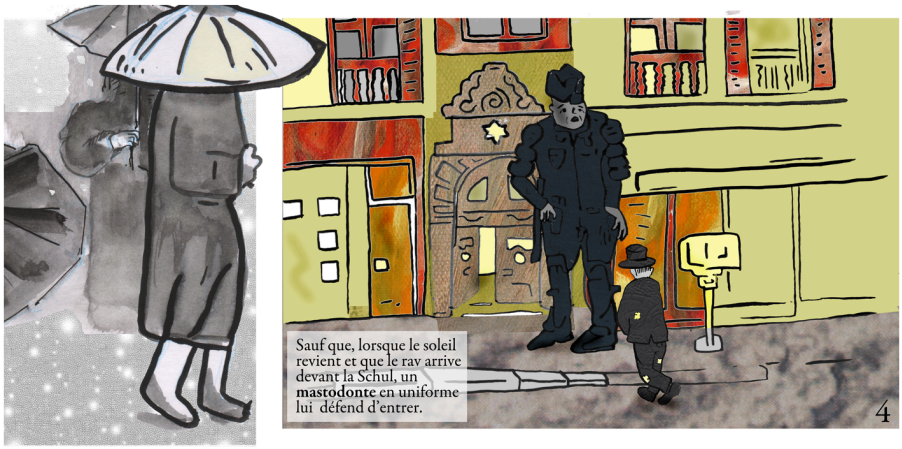
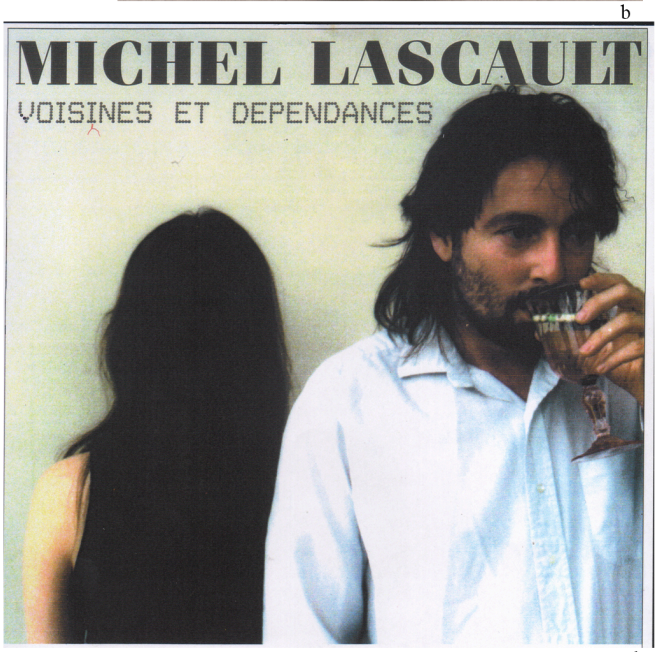


Fig. 53. LASCAULT Michel, *Rav Laskow. La Paracha de la semaine vue par le petit bout de la lorgnette. Le Mystère de la clé, Behouqotai* 5776 (extrait), encre sur papier, couleurs et incrustation de motifs numériques, 2016.

a

b

c



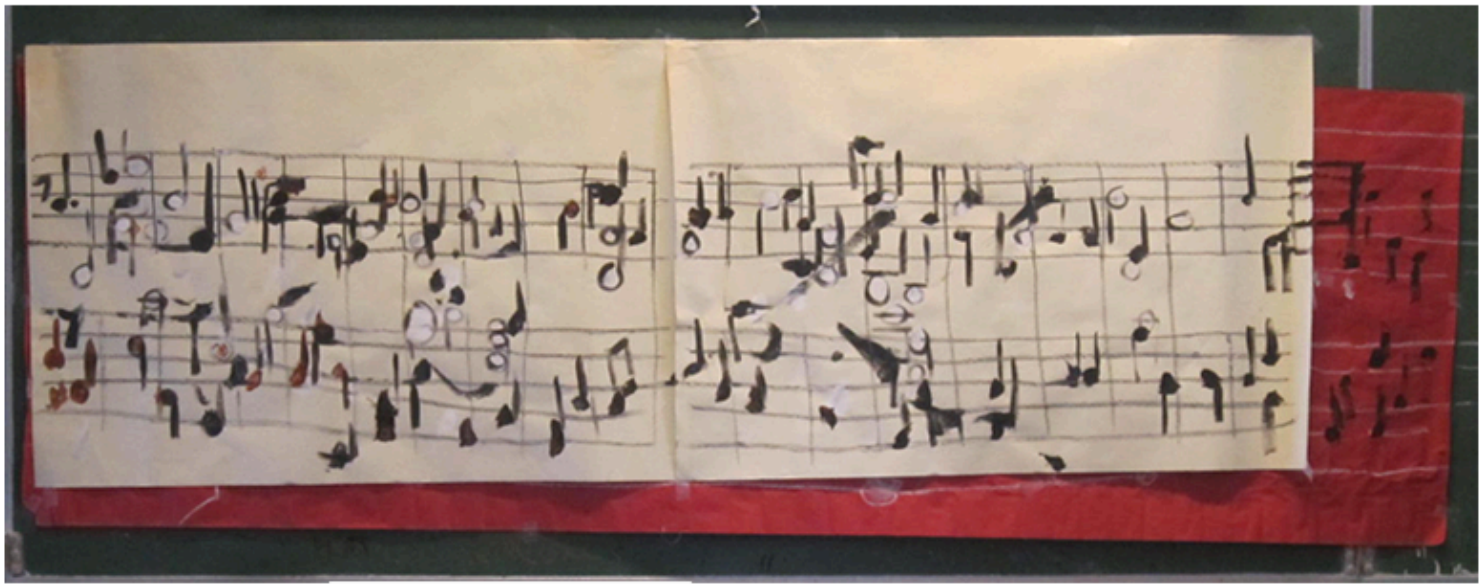
d

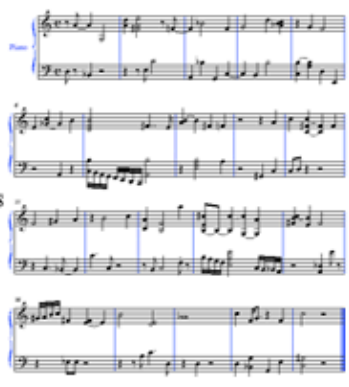
e

f

Fig. 54. Michel Lascault en chanteur. a. Captation au Centre Jemmapes (Paris, 2010) ; b. Photo de Daniel Besikian ; c. Photo d'Aude Laporte (2007) ; d. Photo d'Antoine Poupel (1998) ; e. Photo de Petit Delor (2011) ; f. Captation de France 5 (2004).

Fig. 55. Le Bakounine andalou (Bubu Bricole et Michel Lascault), 2007-2013.





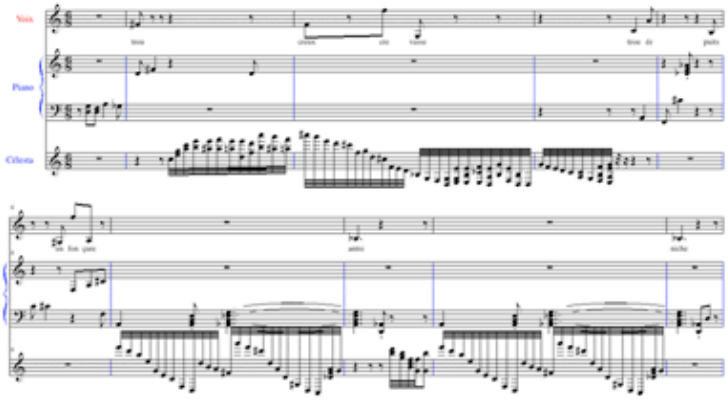


Fig. 56. *Peinrtition.* Passage de taches aléatoires à la partition. Une partition est tracée sur un grand rouleau. Avec différents projectiles, des taches apparaissent aléatoirement, qui sont réinterprétées sous forme de notes, de rythmes et d'accords.

Le poète se balance sur le portique. Il a la tête en bas.
Son chapeau est vissé sur sa tête. Il perçoit le monde à l'envers.

המשורר מתנדנד בנדנדה. ראשו מוטה. כובעו מוברג לראשו. הוא מבחין בעולם במהופך.

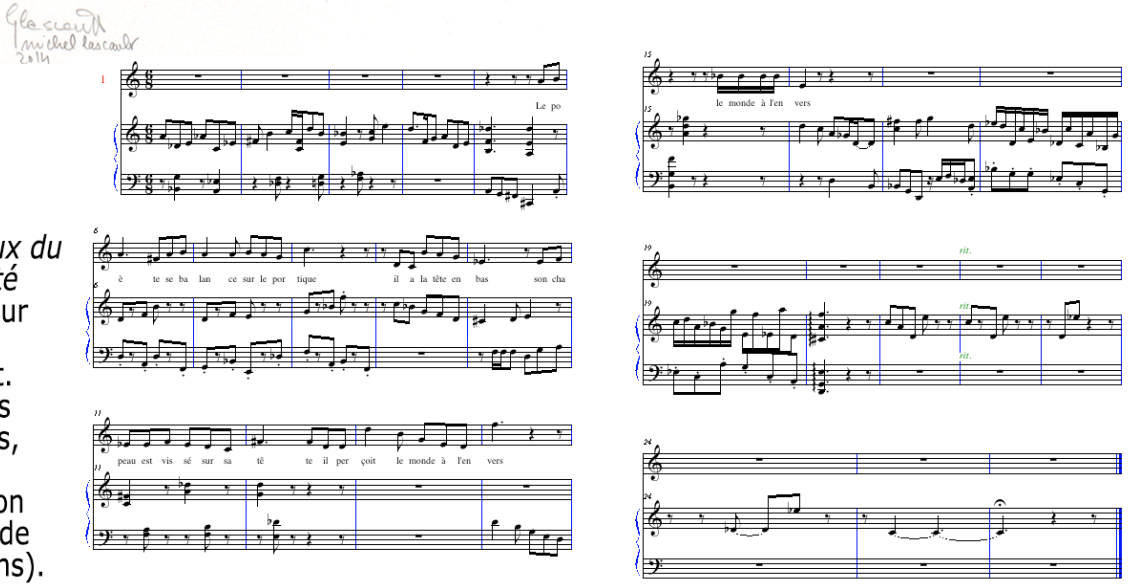


Fig. 57. *Les Jeux du poète chapeauté* (2014-2015), sur des textes de Gilbert Lascault. Variations libres en lithographies, musique, chant, exposition et vidéo (cascade de transpositions).

Fig. 58. Photo de Daniel Besikian pour la couverture l'album *Haikus* (2012), avec le « quatuor Atlas ».

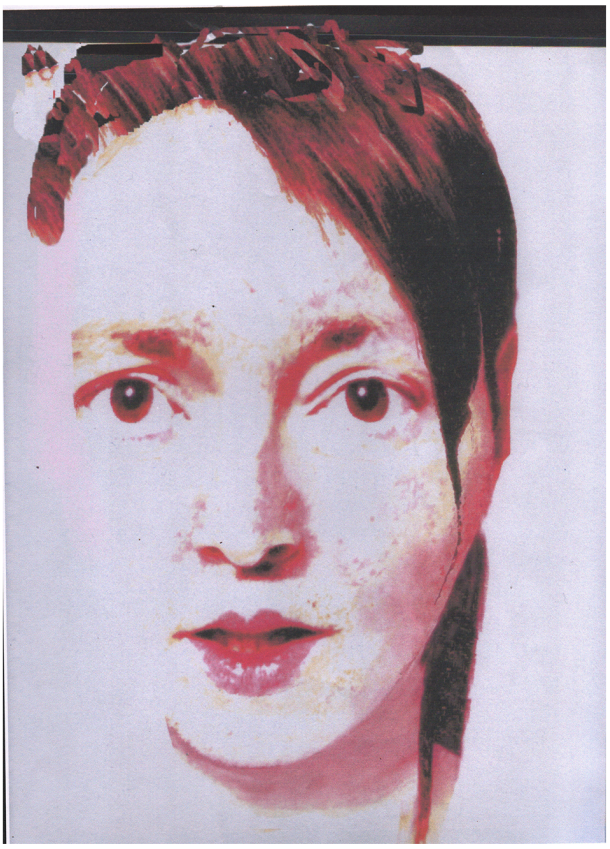


Fig. 59. Emily Sichel, transformation numérique par Magdelena Häggarde (2003).

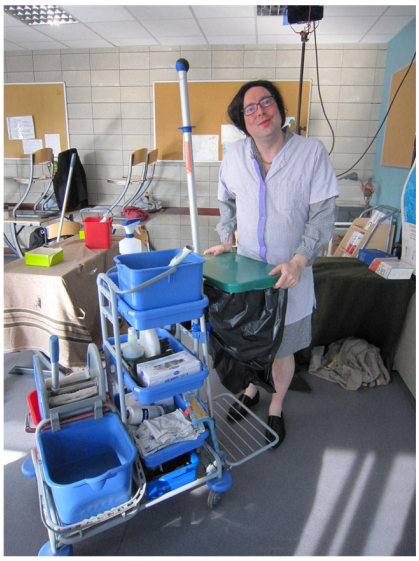


Fig. 60. En femme de ménage, pour un film de Sylvie Habault (2012).

Fig. 61. En institutrice pour le clip de *l'Ecole, c'est bête* (2012).

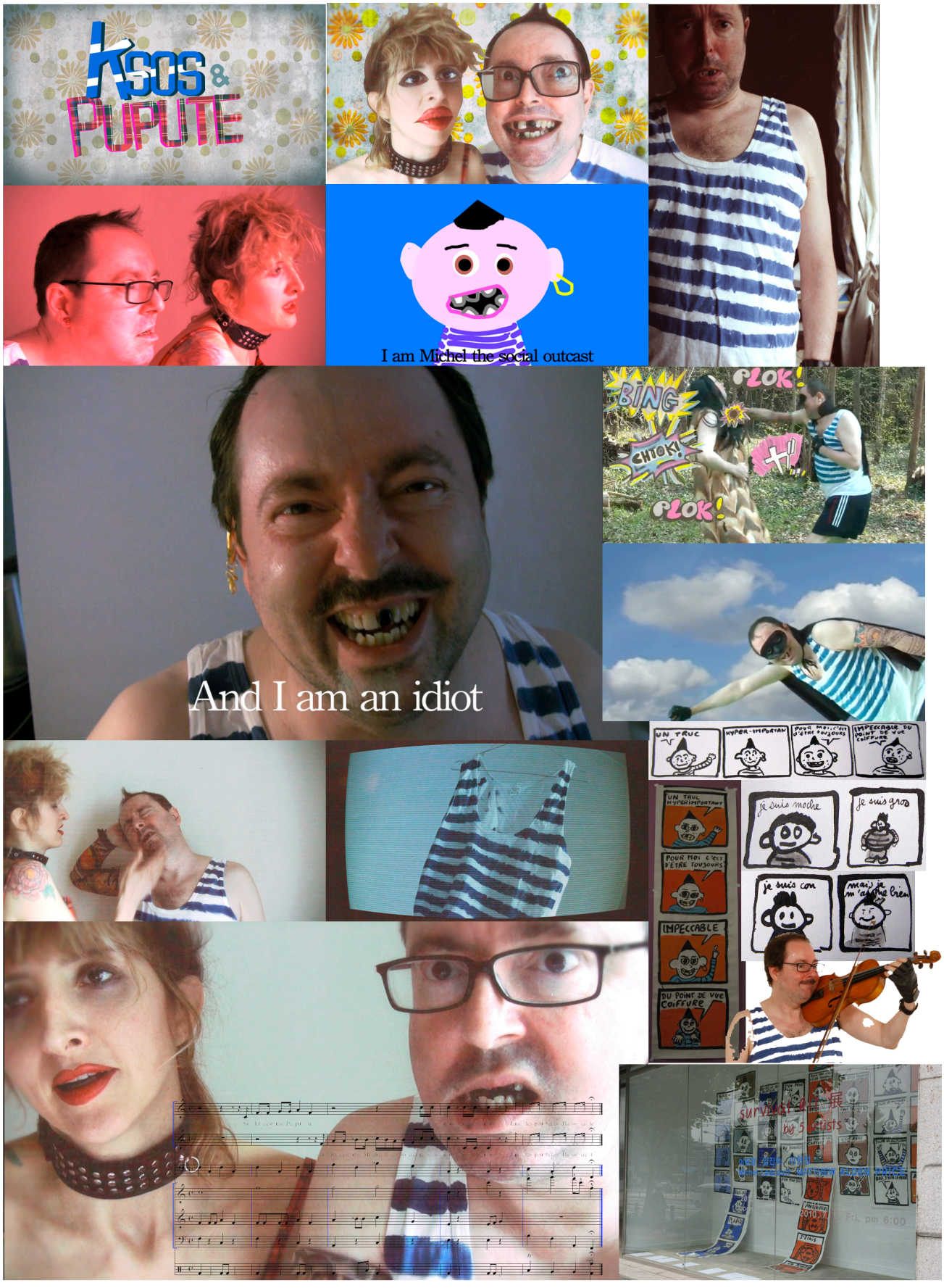



Figure 62. *Michel le cas social* (2009-2014). Extensions et déplacements d'un personnage : BD, affiches, vidéos, figurations, collaborations, expos (Paris et Séoul, 2010).